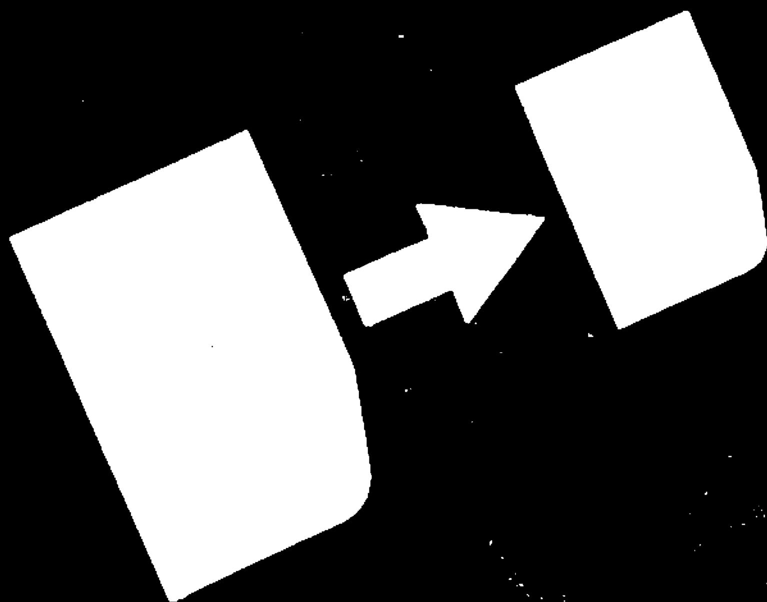
FREDERIC JAMESON

DOCUMENTOS DE CULTURA DOCUMENTOS DE BARBARIE



LITERATURA Y DEBATE CRITICO

Fredric Jameson

Documentos de cultura, documentos de barbarie

La narrativa como acto socialmente simbólico

Traducción de Tomás Segovia

Literatura y debate crítico, 2

Colección dirigida por
Carlos Piera y
Roberta Quance

The political unconscious. Narrative as a socially symbolic act.

Tomás Bretón, 55, 28045 Madrid
ISBN: 84-7774-703-2
Depósito legal: M. 21.563-1989
Impreso en España - *Printed in Spain*
Gráficas Rogar, S. A.
Fuenlabrada (Madrid)

O ma belle guerrière!

Imaginar un lenguaje significa imaginar una forma de vida.

WITTGENSTEIN

Puesto que el mundo expresado por el sistema total de conceptos es el mundo tal como la sociedad se lo representa para sí misma, sólo la sociedad puede proporcionar las nociones generalizadas de acuerdo con las cuales puede representarse tal mundo... Puesto que el universo existe tan sólo en la medida que es pensado, y puesto que sólo puede ser pensado en su totalidad por la sociedad misma, toma su lugar dentro de la sociedad, se vuelve un elemento de su vida interior, y la sociedad puede verse así como ese genus *total fuera del cual no existe nada. El concepto mismo de totalidad no es sino la forma abstracta del concepto de sociedad: ese todo que incluye a todas las cosas, esa clase suprema bajo la cual deben subsumirse todas las demás clases.*

DURKHEIM

PREFACIO

¡Historicemos siempre! Esta consigna —único imperativo absoluto y hasta podríamos decir «transhistórico» de todo pensamiento dialéctico— a nadie sorprenderá que resulte ser también la moral de Documentos de cultura, documentos de barbarie. *Pero, como nos lo enseña la dialéctica tradicional, la operación historizadora puede seguir dos caminos distintos, que sólo en última instancia se encuentran en un mismo lugar: el camino del objeto y el camino del sujeto, los orígenes históricos de las cosas mismas, y esa historicidad más tangible de los conceptos y las categorías por cuyo intermedio intentamos entender esas cosas. En el terreno de la cultura, que es el campo central de este libro, nos enfrentamos así a una elección entre el estudio de la naturaleza de las estructuras «objetivas» de un texto cultural dado (la historicidad de sus formas y su contenido, el momento histórico de emergencia de sus posibilidades lingüísticas, la función situacionalmente específica de su estética), y algo bastante diferente que pondría en cambio en el primer plano las categorías interpretativas o códigos a través de los cuales leemos y recibimos el texto en cuestión. Para bien o para mal, es este segundo camino el que hemos escogido seguir aquí: este libro se centra consiguientemente en la dinámica del acto de interpretación y presupone como su ficción organizadora que nunca confrontamos un texto de manera realmente inmediata, en todo su frescor como cosa-en-sí. Antes bien los textos llegan ante nosotros como lo siempre-ya-leído; los aprehendemos a través de capas sedimentadas de interpretaciones previas, o bien —si el texto es enteramente nuevo— a través de los hábitos de lectura y las categorías sedimentadas que han desarrollado esas imperativas tradiciones heredadas. Esta presuposición dicta pues el uso de un método (que en otro lugar llamé «metacomentario») según el cual nuestro objeto de estudio no es tanto el texto mismo sino la interpretación a través de la cual intentamos enfrentarnos a él y apropiárnoslo. La interpretación se entiende aquí como un acto esencialmente alegórico que consiste en reescribir un texto dado en términos de un código maestro interpretativo particular. La identificación de este último llevará pues a una evaluación de dichos códigos o, dicho de otra manera, de los «métodos» o abordamientos corrientes hoy en los estudios literarios y culturales norteamericanos. Su yuxtaposición con el ideal de comprensión dialéctico o totalizador, propiamente marxista, se utilizará para demostrar las limitaciones estructurales de los otros códigos interpretativos, y en particular para mostrar las maneras «locales» en que construyen sus objetos de estudio y las «estrategias de contenimiento» con las que logramos proyectar la ilusión de que sus lecturas son de alguna manera completas y autosuficientes.*

La ilusión retrospectiva del metacomentario tiene así la ventaja de permitirnos medir el rendimiento y la densidad de un acto interpretativo propiamente marxista en contraste con esos otros métodos interpretativos —el ético, el psicoanalítico, el mítico-crítico, el semiótico, el estructural y el teológico— con los que tiene que

competir en el «pluralismo» del mercado intelectual de nuestros días. Alegaré aquí la prioridad del marco interpretativo marxiano en términos de riqueza semántica. El marxismo no puede defenderse hoy como un mero sustituto de esos otros métodos, que se arrumbarían entonces con gesto triunfalista entre los desperdicios de la historia; la autoridad de semejantes métodos se funda en su fiel consonancia con esta o aquella ley local de una vida social fragmentada, este o aquel subsistema de una superestructura cultural compleja y pululante. Dentro del espíritu de una tradición dialéctica más auténtica, el marxismo se concibe aquí como ese «horizonte no trascendible» que subsume tales operaciones críticas aparentemente antagonistas o inconmensurables, asignándoles dentro de él mismo una validez sectorial indudable, y de este modo borrándolas y preservándolas a la vez.

Sin embargo, debido al foco peculiar de esta organización retrospectiva, acaso valga la pena advertir al lector lo que este libro no es. El lector, en primer lugar, no debe esperar nada parecido a esa proyección exploratoria de lo que es y debe ser una cultura política vital y emergente que ha propuesto con toda razón Raymond Williams como la tarea más urgente de una crítica cultural marxista. Hay por supuesto buenas razones históricas objetivas que explican por qué el marxismo contemporáneo ha tardado tanto en ponerse a la altura de ese reto: la triste historia de la prescripción zhdanovista en las artes es una de ella, la fascinación con los modernismos y «revoluciones» en la forma y en el lenguaje es otra, así como el advenimiento de todo un nuevo «sistema mundial» político y económico al que los viejos paradigmas culturales marxistas se aplican sólo imperfectamente. Una conclusión provisional del presente trabajo enunciará algunos de los desafíos que la interpretación marxista debe anticipar al concebir esas nuevas formas de pensamiento colectivo y de cultura colectiva que yacen tras los límites de nuestro propio mundo. El lector encontrará allí una silla vacía reservada para alguna producción cultural colectiva aún no realizada del futuro, más allá del realismo tanto como del modernismo.

Si este libro no quiere pues proponer una estética política o revolucionaria, tampoco se preocupa mucho de plantear una vez más las cuestiones tradicionales de la estética filosófica: la naturaleza y la función del arte, la especificidad del lenguaje poético y de la experiencia estética, la teoría de lo bello y todo eso. Pero la ausencia misma de esas cuestiones puede servir de comentario implícito sobre ellas; he tratado de mantener una perspectiva esencialmente historicista, en la que nuestras lecturas del pasado son vitalmente dependientes de nuestra experiencia del presente, y en particular de las peculiaridades estructurales de lo que se llama a veces la sociedad de consumo (o el momento «desacumulativo» del capitalismo tardío monopolista o de consumo o multinacional), lo que Guy Debord llama sociedad de la imagen y el espectáculo. La cuestión es que en semejante sociedad, saturada de mensajes y con experiencias «estéticas» de todas clases, las cuestiones mismas de una vieja estética filosófica necesitan ser historizadas radicalmente, y puede esperarse que se transformen en el proceso de manera irreconocible.

Ni tampoco, aunque la historia literaria está implicada aquí por todas partes, debe tomarse este libro como una obra paradigmática de esa forma o género discursivo, que está hoy en crisis. La historia literaria tradicional era un subconjunto

de la narrativa representacional, una especie de «realismo» narrativo que se ha vuelto tan problemático como sus ejemplares principales en la historia de la novela. El segundo capítulo del presente libro, que se ocupa de la crítica de los géneros, planteará el problema teórico del estatuto y la posibilidad de tales narraciones histórico-literarias, que en Marxism and form *llamé «constructos diacrónicos»; las lecturas subsiguientes de Balzac, Gissing y Conrad proyectan un marco diacrónico —la construcción del sujeto burgués en el capitalismo emergente y su desintegración esquizofrénica en nuestra época— que aquí, sin embargo, no se desarrolla nunca del todo. Sobre la historia literaria podemos observar hoy que su tarea se aúna a la que propuso Louis Althusser para la historiografía en general: no elaborar algún simulacro acabado, con la apariencia de lo vivo, de su supuesto objeto, sino más bien «producir» el «concepto» de este último. Esto es sin duda lo que las más eminentes historias literarias modernas o modernizadoras —como por ejemplo la* Mímesis *de Auerbach— han tratado de hacer en su práctica crítica, si no en su teoría.*

¿Es posible por lo menos, entonces, que la presente obra pueda tomarse como un esquema o proyección de una nueva clase de método crítico? Ciertamente a mí me parecería perfectamente apropiado reformular muchos de sus hallazgos en la forma de un manual metodológico, pero semejante manual tendría por objeto el análisis ideológico, *que sigue siendo, me parece, la designación apropiada del «método» crítico específico del marxismo. Por algunas de las razones indicadas arriba, este libro no es un manual, cosa que lo haría necesariamente ajustar las cuentas con otros «métodos» rivales en un espíritu más polémico. Sin embargo, no debe suponerse que el tono inevitablemente hegeliano del marco de referencia retrospectivo de* El inconsciente político *implica que tales intervenciones polémicas no sean de la más alta prioridad para la crítica cultural marxista. Por el contrario, esta última tiene que ser también necesariamente lo que Althusser ha pedido a la práctica de la filosofía marxista propiamente dicha, o sea «lucha de clases dentro de la teoría».*

Para el lector no marxista, sin embargo, que bien puede sentir que este libro es a fin de cuentas bastante polémico, añadiré algo que acaso sea innecesario y subrayaré mi deuda con los grandes pioneros del análisis narrativo. Mi diálogo teórico con ellos en estas páginas no debe tomarse meramente con un espécimen más de la crítica negativa de la «falsa conciencia» (aunque también es eso, y de hecho en la Conclusión I tratará explícitamente del problema de los usos apropiados de esos gestos que son la desmitificación y desenmascaramiento ideológico). Debe quedar claro mientras tanto que ninguna obra en el campo del análisis de la narrativa puede permitirse ignorar las contribuciones fundamentales de Northrop Frye, la codificación por A. J. Greimas de las tradiciones formalistas y semióticas en su totalidad, la herencia de cierta hermenéutica cristiana, y sobre todo las indispensables exploraciones de Freud en la lógica de los sueños y de Claude Lévi-Strauss en la lógica del relato «primitivo» y de la pensée sauvage, *para no hablar de los logros defectuosos pero monumentales en este terreno del más grande filósofo marxista de los tiempos modernos, Georg Lukács. Estos corpus divergentes y desiguales son interrogados y valorados aquí desde la perspectiva de la tarea crítica e interpretativa específica del presente volumen, a saber reestructurar la problemática de la ideología,*

del inconsciente y del deseo, de la representación, de la historia y de la producción cultural, alrededor del proceso universalmente moldeador de la narrativa, *que considero (utilizando aquí el atajo del idealismo filosófico) como la función o* instancia *central del espíritu humano. Esta perspectiva puede reformularse en términos del código dialéctico tradicional como el estudio de la* Darstellung: *esa designación intraducible en la que los problemas actuales de la* representación *se cruzan productivamente con aquellos, bastante diferentes, de la* presentación, *o del movimiento esencialmente narrativo y retórico del lenguaje y de la escritura a lo largo del tiempo.*

Finalmente, aunque no es menos importante, el lector se sentirá acaso desconcertado de que un libro ostensiblemente preocupado del acto interpretativo dedique tan poca atención a las cuestiones de la validez interpretativa y a los criterios según los cuales puede invalidarse o acreditarse una interpretación dada. Sucede que en mi opinión ninguna interpretación puede ser efectivamente descalificada en sus propios términos por una simple enumeración de inexactitudes y omisiones, o por una lista de cuestiones no resueltas. La interpretación no es un acto aislado, sino que tiene lugar dentro de un campo de batalla homérico, donde cierta cantidad de opciones interpretativas están implícita o explícitamente en conflicto. Si la concepción positivista de la exactitud filológica fuese la única alternativa, entonces preferiría con mucho adherirme a la actual y provocativa celebración de las lecturas fuertemente equivocadas, antes que a las que son débiles. Como dice el proverbio chino, se usa un mango de hacha para hallar otro: en nuestro contexto, sólo otro a interpretación más fuerte puede derribar y refutar prácticamente a una interpretación ya establecida.

Me contentaría pues con que las partes teóricas de este libro se juzgaran y pusieran a prueba de acuerdo con su práctica interpretativa. Pero esta antítesis misma señala el doble patrón y el dilema formal de todo estudio cultural que se haga hoy, de lo cual difícilmente quedaría exento este libro: una incómoda lucha por la prioridad entre los modelos y la historia, entre la especulación teórica y el análisis textual, donde la primera trata de transformar al segundo en otros tantos simples ejemplos, aducidos para apoyar sus proposiciones abstractas, mientras que el segundo sigue implicando insistentemente que la teoría misma no era sino un andamiaje metodológico que puede desmantelarse sin dificultad una vez que empieza la cuestión seria de la crítica práctica. Estas dos tendencias —teoría e historia literaria— se ha sentido tantas veces en el pensamiento académico occidental que eran rigurosamente incompatibles, que vale la pena recordar al lector, en conclusión, la existencia de una tercera posición que las trasciende a ambas. Esa posición, por supuesto, es el marxismo, que, en la forma de la dialéctica, afirma una primacía de la teoría que es a un mismo tiempo un reconocimento de la primacía de la Historia misma.

Killingworth, Connecticut

FREDRIC JAMESON

1 Sobre la interpretación

LA LITERATURA COMO ACTO SOCIALMENTE SIMBÓLICO

Este libro afirmará la prioridad de la interpretación política de los textos literarios. Concibe la perspectiva política no como un método suplementario, no como un auxiliar optativo de otros métodos interpretativos corrientes hoy —el psicoanalítico o el mítico-crítico, el estilístico, el ético, el estructural—, sino más bien como el horizonte absoluto de toda lectura y toda interpretación.

Es esta evidentemente una exposición más extrema que la modesta pretensión, aceptable sin duda para todo el mundo, de que ciertos textos tienen una resonancia social e histórica, a veces incluso política. La historia literaria tradicional, por supuesto, nunca ha prohibido la investigación de tópicos tales como el trasfondo político florentino en Dante, las relaciones de Milton con los cismáticos o las alusiones históricas irlandesas en Joyce. Alegaré, sin embargo, que tal información —incluso allí donde no es reabsorbida, como sucede la mayoría de las veces, es una concepción idealista de las historia de las ideas— no produce una interpretación como tal, sino más bien, en el mejor de los casos, sus (indispensables) precondiciones.

Hoy en día, esa relación propiamente de anticuarios con el pasado cultural tiene una contraparte dialéctica que es en último término igualmente insatisfactoria; me refiero a la tendencia en gran parte de la teoría contemporánea a reescribir ciertos textos escogidos del pasado en términos de su propia estética, y en particular en términos de una concepción modernista (o más propiamente postmodernista) del lenguaje. En otro lugar[1] he mostrado las maneras en que tales «ideologías del texto» construyen un hombre de paja o un término inesencial —llamado según los casos el texto «legible» o «realista» o «referencial»— contra el cual se define el término esencial —el texto «escribible» o modernista o «abierto», la *écriture* o la productividad textual— y frente al cual se le presenta como una ruptura decisiva. Pero la profunda frase de Croce de que «toda historia es historia contemporánea» no significa que toda la historia es *nuestra* historia contemporánea; y el problema empieza cuando nuestra ruptura epistemológica empieza a desplazarse en el tiempo según nuestros intereses presentes, de tal manera que Balzac puede significar la representacionalidad no ilustrada cuando nos preocupa realzar todo lo que es «textual» y moderno en Flaubert, pero se

[1] Véase «The ideology of the text», *Salgamundi*, núm. 31-32 (otoño 1975-invierno 1976), pp. 204-246.

vuelve otra cosa cuando, con Roland Barthes en *S/Z*, estamos decididos a reescribir a Balzac como Philipe Sollers, como puro texto y *écriture*.

Esta inaceptable opción o doblez ideológico entre actitud de anticuario y proyección o «pertinencia» modernizadora demuestra que los viejos dilemas del historicismo —y en particular la cuestión de la reclamación de monumentos pertenecientes a momentos distantes o incluso arcaicos del pasado cultural en un presente culturalmente diferente[2]— no desaparecen simplemente porque escojamos no ponerles atención. Nuestra presuposición, en los análisis que siguen, será que sólo una genuina filosofía de la historia es capaz de respetar la especificidad y la radical diferencia del pasado social y cultural a la vez que revela la solidaridad de sus polémicas pasiones, sus formas, estructuras, experiencias y luchas, con las de la época presente.

Pero las filosofías de la historia genuinas nunca han sido numerosas, y pocas sobreviven en forma abordable y utilizable en el mundo contemporáneo de capitalismo de consumo y de sistema multinacional. Tendremos suficientes ocasiones, en las páginas que siguen, de subrayar el interés metodológico del historicismo cristiano y los orígenes teológicos del primer gran sistema hermenético de la tradición occidental, para que se nos permita la observación adicional de que la filosofía de la historia cristiana que surge plenamente desarrollada en la Ciudad de Dios de Agustín (413-426 a. C.) no puede ser ya para nosostros particularmente constrictiva. En cuanto a la filosofía de la historia de una burguesía heroica, sus dos variantes principales —la visión del progreso que surge de las luchas ideológicas de la Ilustración francesa y ese populismo o nacionalismo orgánico que articuló la historicidad bastante diferente de los pueblos de la Europa central y oriental y que se asocia generalmente al nombre de Herder— no están extintas ni una ni otra, ciertamente, pero están cuando menos una y otra desacreditadas bajo sus encarnaciones hegemónicas en el positivismo y el liberalismo clásico, y en el nacionalismo respectivamente.

Mi posición aquí es que sólo el marxismo ofrece una resolución coherente e ideológicamente convincente del dilema del historicismo evocado más arriba. Sólo el marxismo puede darnos cuenta adecuadamente del *misterio* del pasado cultural, que, como Tiresias al beber la sangre, vuelve momentáneamente a la vida y recobra calor y puede una vez más hablar y transmitir su mensaje largamente olvidado en un entorno profundamente ajeno a ese mensaje. Ese misterio sólo puede llevarse de nuevo a efecto si la aventura humana es una; sólo así —y por medio de las distracciones del anticuario o las proyecciones del modernista— podemos echar una ojeada a los llamados vitales que nos dirigen esas cuestiones hace mucho difuntas, como la alternancia estacional de la economía de una tribu primitiva, las apasionadas disputas sobre la naturaleza de la Trinidad, los modelos en conflicto de la *polis* o del Imperio universal, o bien, más cerca de nosotros en

---

[2] Esta es para mí la pertinencia de una teoría de los «modos de producción» para la crítica literaria y cultural; se encontrarán más reflexiones sobre esta cuestión y una declaración más explícita de las tendencias «historicistas» del marxismo en mi «Marxism and historicism», *New Literary History*, 11 (otoño 1979), pp. 41-73.

apariencia, las polvorientas polémicas parlamentarias y periodísticas de los estados nacionales del siglo XIX. Esos asuntos pueden recobrar para nosotros su urgencia original únicamente a condición de que se los vuelva a relatar dentro de la unidad de una única gran historia colectiva; sólo si, aunque sea en una forma muy disfrazada y simbólica, se los mira como participando en un solo tema fundamental —para el marxismo, la lucha colectiva por arrancar un reino de la Libertad al reino de la Necesidad—[3]; sólo si se los aprehende como episodios vitales en una única y vasta trama inconclusa: «La historia de todas las sociedades que han existido hasta ahora es la historia de las luchas de clase: hombre libre y esclavo, patricio y plebeyo, señor y siervo, agremiado y jornalero —en una palabra, opresor y oprimido— estuvieron en constante oposición mutua, llevaron a cabo una lucha ininterrumpida, ora oculta, ora abierta, una lucha que acababa cada vez ya sea en una reconstitución revolucionaria de la sociedad en general, ya sea en la ruina común de las clases contendientes»[4]. En el rastreo de las huellas de ese relato ininterrumpido, en la restauración en la superficie del texto de la realidad reprimida y enterrada de esa historia fundamental, es donde la doctrina de un inconsciente político encuentra su función y su necesidad.

Desde esta perspectiva la distinción provisional conveniente entre textos culturales que son sociales y políticos y los que no lo son se vuelve algo peor que un error: se vuelve un síntoma y un reforzamiento de la cosificación y privatización de la vida contemporánea. Semejante distinción vuelve a confirmar esa brecha estructural, experiencial y conceptual entre lo público y lo privado, entre lo social y lo psicológico, o lo político y lo poético, entre historia o sociedad e «individuo», que —ley tendencial de la vida social bajo el capitalismo— cercena nuestra existencia como sujetos individuales y paraliza nuestro pensamiento sobre el tiempo y el cambio tan seguramente como nos enajena de nuestro discurso mismo. Imaginar que, a salvo de la omnipresencia de la historia y la implacable influencia de lo social, existe ya un reino de la libertad —ya sea el de la experiencia microscópica de las palabras en un texto o el de los éxtasis e intensidades de la varias religiones privadas— no es más que reforzar la tenaza de

[3] «El reino de la libertad sólo empieza efectivamente allí donde cesa el trabajo, que está de hecho determinado por la necesidad y las consideraciones mundanas; así, en la naturaleza misma de las cosas, se sitúa más allá de la esfera de la producción efectiva. Del mismo modo que el salvaje tiene que luchar con la naturaleza para satisfacer sus necesidades, para mantener y reproducir la vida, así también tiene que hacerlo el hombre civilizado; pero, al mismo tiempo, las fuerzas de producción que satisfacen esas necesidades crecen también. La libertad en este campo sólo puede consistir en hombres socializados, los productores asociados que regulan racionalmente sus intercambios con la Naturaleza, poniéndola bajo su control común, en lugar de ser gobernados por ella como por las fuerzas ciegas de la Naturaleza; y logrando esto con el mínimo gasto de energía y bajo las condiciones más favorables a su naturaleza humana y dignas de ella. Pero sigue quedando un reino de la necesidad. Más allá de él empieza ese desarrollo de la energía humana que es un fin en sí mismo, el verdadero reino de la libertad, que sin embargo sólo puede florecer con este reino de la necesidad en su base.» Karl Marx. *El capital*, III, p. 820 en la trad. inglesa de International Publishers (Nueva York, 1977).

[4] Karl Marx & Friedrich Engels, «The Communist manifesto», in K. Marx, *On Revolution*, ed. y trad. de S. K. Padover (New York: McGraw Hill, 1971), p. 81. [Hay trad. esp.: *El manifiesto comunista;* muchas editoriales]

la Necesidad en esas zonas ciegas donde el sujeto individual busca refugio, persiguiendo un proyecto de salvación puramente individual, meramente psicológico. La única liberación efectiva de semejante constricción empieza con el reconocimiento de que no hay nada que no sea social e histórico; de hecho, que todo es «en último análisis» político.

La afirmación de que existe un inconsciente político propone que emprendamos precisamente tal análisis final y exploremos los múltiples caminos que llevan al desenmascaramiento de los artefactos culturales como actos socialmente simbólicos. Proyecta una hermenéutica rival de las ya enumeradas; pero lo hace, como veremos, no tanto repudiando sus hallazgos como alegando la propia prioridad filosófica y metodológica, en último término, frente a códigos interpretativos más especializados cuyas vislumbres están estratégicamente limitadas tanto por sus propios orígenes situacionales como por los modos estrechos o locales en que interpretan o construyen sus objetos de estudio.

De todos modos, describir las lecturas y análisis contenidos en la presente obra como otras tantas *interpretaciones*, presentarlos como otros tantos documentos de la construcción de una nueva *hermenéutica* es ya anunciar todo un programa polémico, que debe habérselas necesariamente con un clima crítico y teórico más o menos hostil a esas consignas[5]. Es cada vez más claro, por ejemplo, que la hermenéutica o actividad interpretativa ha llegado a ser uno de los blancos polémicos fundamentales del postestructuralismo contemporáneo en Francia, que —poderosamente apuntalado por la autoridad de Nietzsche— ha tendido a identificar tales operaciones con el historicismo, y en particular con la dialéctica y su valorización de la ausencia y de lo negativo, su afirmación de la necesidad y prioridad del pensamiento totalizador. Estoy de acuerdo con esa identificación, con esa descripción de las afinidades e implicaciones ideológicas del ideal del acto interpretativo o hermenéutico; pero alegaré que la crítica está fuera de lugar.

---

[5] V. Michel Foucault, «The retreat and return of the origin» [«La retirada y el retorno del origen»], cap. 9, parte 6, de *The order of things* (Nueva York: Vintage, 1973) [es trad. inglesa de *Les mots et les choses;* hay trad. española: *Las palabras y las cosas;* Barcelona: Planeta, 1986[5]], pp. 328-355; así como la *Archeology of knowledge* del mismo autor, trad. de A. M. Sheridan Smith [*Archéologie du savoir*; hay trad. española: *Arqueología del saber*], en particular la introducción y el cap. sobre la «historia de las ideas»; Jacques Derrida, «The exorbitant. Question of method» [«Lo exorbitante. Cuestión de método»], in *Of Grammatology,* trad. Gaytari Spivak (Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1976) [es trad. inglesa de *De la Grammatologie* (París: Minuit, 1967); hay trad. española: *De la Gramatología;* Buenos Aires: Siglo XXI, 1971], pp. 157-164; así como su «Hors livre», in *La dissémination* (París: Seuil, 1972) [hay trad. española: *La diseminación;* Madrid: Fundamentos, 1975], pp. 9-67; Jean Baudrillard, «Vers une critique de l'économia politique du signe», in *Pour une critique de l'économie politique du signe* (París: Gallimard, 1972); junto con su *Mirror of production,* trad. de Mark Poster (St. Louis: Telos, 1975); Gilles Deleuze & Félix Guattari, *The Anti-Oedipus,* trad. de Robert Hurley, Mark Seem & Helen R. Lane (Nueva York: Viking, 1977) [es trad. de *L'anti-Oedipe;* hay trad. española: *El anti-Edipo;* Barcelona: Paidós, 1985], pp. 25-28, 109-113. 305-308; Jean-François Lyotard, *Économie libidinale* (París: Minuit, 1974), especialmente «Le désir nommé Marx», pp. 117-188; y finalmente, pero no menos importante, Louis Althusser *et al., Reading Capital,* trad. de Ben Crewster (Londres New Left Books, 1970) [es trad. de *Lire le Capital;* versión esp.: *Para leer El Capital.* México: Siglo XXI, 1972[5]], especialmente «Marx immense theoretical revolution» [«La inmensa revolución teórica de Marx»], pp. 182-193.

En efecto, uno de los más dramáticos de estos recientes ataques contra la interpretación —*El anti-Edipo* de Gilles Deleuze y Félix Guattari— toma como blanco, de manera bastante apropiada, no la interpretación marxiana, sino más bien la freudiana, que se caracteriza como una reducción y una reescritura del rico y azaroso conjunto de las múltiples realidades de la experiencia cotidiana concreta en los términos controlados, estratégicamente prelimitados de la narración familiar —ya se la mire como mito, como tragedia griega, como «novela familiar» o incluso en la versión estructural lacaniana del complejo de Edipo. Lo que se denuncia es por lo tanto un sistema de interpretación alegórica en que los datos de una línea narrativa quedan radicalmente empobrecidos por su reescritura según el paradigma de otra narración, tomada como el código maestro de la anterior o su Ur-narración y propuesta como el *significado* último escondido o inconscientemente de la primera. El meollo del argumento del *Anti-Edipo* está, indudablemente, muy cerca del espíritu de la presente obra, pues la preocupación de sus autores es reafirmar la especificidad del contenido político de la vida cotidiana y de la experiencia fantaseadora individual, y rescatarla de esa reducción a lo meramente subjetivo y al estatuto de la proyección psicológica que es más característica aún de la vida cultural e ideológica norteamericana de hoy que de una Francia todavía politizada. A lo que apunto al mencionar este ejemplo es a observar que el repudio de un viejo sistema interpretativo —la reescritura freudiana, apresuradamente asimilada a la hermenéutica en general y como tal— corre parejas en *El anti-Edipo* con la proyección de todo un nuevo método para la lectura de textos:

> El inconsciente no plantea ningún problema de significado, únicamente problemas de uso. La pregunta que plantea el deseo no es «¿Qué significa?» sino más bien «¿*Cómo funciona*?»... [El inconsciente] no representa nada, sino que produce. No significa nada, sino que funciona. El deseo hace su entrada con el derrumbe general de la pregunta «¿Qué significa?» Nadie ha sido capaz de plantear el problema del lenguaje salvo en la medida en que los lingüistas y lógicos habían eliminado previamente el significado; y la mayor fuerza del lenguaje sólo fue descubierta una vez que una *obra* se vio como una máquina, productora de ciertos efectos, susceptible de cierto uso. Malcolm Lowry dice de su obra: es cualquier cosa que usted quiera, siempre que funcione —«Y funciona en efecto, créame, según he notado»—: una maquinaria. Pero a condición de que el significado no sea otra cosa que el uso, de que se convierta en un firme principio únicamente si tenemos a nuestra disposición *criterios inmanentes* capaces de determinar los usos legítimos, opuestos a los ilegítimos que relacionan en cambio el uso con un hipotético significado y restablecen una especie de trascendencia[6].

Desde nuestro punto de vista presente, sin embargo, el ideal de un análisis inmanente del texto, de un desmantelamiento o desconstrucción de sus partes y una descripción de su funcionamiento y disfuncionamiento, equivale menos a una nulificación generalizada de toda actividad interpretativa que a la exigencia de una

[6] Deleuze/Guattari, *Anti-Oedipus*, p. 109.

construcción de algún nuevo modelo hermenéutico más adecuado, inmanente o antitrascendental, que será tarea de la páginas siguientes proponer.[7]

I

Esta corriente nietzscheana y antiinterpretativa no carece, sin embargo, de equivalente en cierto marxismo contemporáneo: la empresa de construir una hermenéutica propiamente marxista debe enfrentarse necesariamente a poderosas objeciones a los modelos tradicionales de interpretación planteadas por la influyente escuela del llamado marxismo estructural o althusseriano[8]. La posición del propio Althusser sobre el tema está enunciada en su teoría de las tres formas históricas de causalidad (o «efectividad»), en un documento tan significativo para la teoría contemporánea que vale la pena citarlo con alguna extensión:

> El problema epistemológico planteado por la modificación radical del objeto de la economía política por Marx puede ser formulado así: ¿por medio de qué concepto puede pensarse el tipo de determinación nueva, que acaba de ser identificada como la determinación de los fenómenos de una región dada por la estructura de esta región? ... Dicho de otra manera, ¿cómo definir el concepto de una causalidad estructural? ...
>
> Muy esquemáticamente, se puede decir que la filosofía clásica ... disponía, en todo y para todo, de dos sistemas de conceptos para pensar la eficacia. El sistema mecanicista de origen cartesiano, que reducía la causalidad a una eficacia *transitiva* y analítica, no podía convenir, sino al precio de extraordinarias distorsiones (como se ve en la «psicología» o en la biología de Descartes), para pensar la eficacia de un todo sobre sus elementos. Se disponía, sin embargo, de un segundo sistema concebido precisamente para dar cuenta de la eficacia de un todo sobre sus elementos: el concepto leibniziano de la *expresión*. Es este modelo el que domina todo el pensamiento de Hegel. Pero supone en sus ideas generales que el todo del que se trata sea reductible a un principio de interioridad único, es decir, a una *esencia interior*, de la que los elementos del todo no son entonces más que formas de expresión fenomenales, el principio interno de la esencia que está en cada punto del todo, de manera que a cada instante se pueda escribir la ecuación, inmediatamente

[7] En otras palabras, desde la presente perspectiva, la propuesta que presentan Deleuze y Guattari de un método antiinterpretativo (al que llaman esquizoanálisis) puede verse igualmente como una nueva hermenéutica de pleno derecho. Es impresionante y digno de notarse que la mayoría de las posiciones antiinterpretativas enumeradas en la nota 5 *supra* sientan la necesidad de proyectar nuevos «métodos» de esta clase: así la arqueología del saber, pero también, más recientemente, la «tecnología política del cuerpo» (Foucault), la «gramatología» (Derrida), el «intercambio simbólico» (Lyotard) y el «semanálisis» (Julia Kristeva).

[8] Las cuestiones planteadas en esta sección, inevitables para toda discusión seria de la naturaleza de la interpretación, son también inevitablemente técnicas, ya que implican una terminología y una «problemática» que trasciende ampliamente la crítica literaria. Puesto que chocarán inevitablemente a algunos lectores como ejercicios escolásticos en la tradición filosóficamente ajena del marxismo, puede aconsejarse a esos lectores que pasen de una vez a la sección siguiente, en la que volvemos a un comentario de las diversas escuelas actuales de la crítica literaria propiamente dicha. Podría añadirse que no todos los escritores descritos como «althusserianos», en el nivel de la generalidad histórica que es el nuestro en la presente sección, aceptarían esa caracterización.

adecuada: *tal elemento* (económico, político, jurídico, literario, religioso, etc., en Hegel) = *la esencia interior del todo.* Se poseía un modelo que permitía pensar la eficacia del todo sobre cada uno de sus elementos, pero esta categoría: esencia interior/fenómeno exterior, para ser aplicable en todo lugar y en todo instante a cada uno de los fenómenos dependientes de la totalidad en cuestión, *suponía una cierta naturaleza del todo, precisamente la naturaleza de un todo «espiritual», donde cada elemento es expresivo de la totalidad entera como pars totalis.* En otros términos, se tenía en Leibniz y Hegel una categoría de la eficacia del todo sobre sus elementos o sobre sus partes, pero con la condición absoluta de que el todo no fuese una estructura...

[El tercer concepto de eficacia, el de causalidad estructural] se puede resumir por entero en el concepto de la *Darstellung*, el concepto epistemológico-clave de toda la teoría marxista del valor, y que precisamente tiene por objeto designar este modo de *presencia* de la estructura en sus *efectos*, por lo tanto, la propia causalidad estructural... La estructura no es una esencia *exterior* a los fenómenos económicos que vendría a modificar su aspecto, sus formas y sus relaciones y que sería eficaz sobre ellos como causa ausente, *ausente ya que exterior a ellos. La ausencia de la causa de la «causalidad metonímica» de la estructura sobre sus efectos no es el resultado de la exterioridad de la estructura en relación a los fenómenos económicos; es, al contrario, la forma misma de la interioridad de la estructura como estructura, en sus efectos.* Esto implica, entonces, que los efectos no sean exteriores a la estructura, no sean un objeto, un elemento, o un espacio preexistentes sobre los cuales vendría a *imprimir su marca;* por el contrario, esto implica que la estructura sea inmanente a sus efectos, causa inmanente a sus efectos en el sentido spinozista del término, de que *toda la existencia de la estructura consista en sus efectos*, en una palabra, que la estructura que no sea sino una combinación específica de sus propios elementos no sea nada más allá de sus efectos.[9]

El primer tipo de efectividad de Althusser, el de la causalidad mecanicista o mecánica, ejemplificado en el modelo de la bola de billar para la causa y el efecto, fue durante mucho tiempo una prueba habitual en la historia de la ciencia, donde está asociada a la visión del mundo galileana y newtoniana, y se supone que pasó de moda gracias al principio de indeterminismo de la física moderna. Este tipo de causalidad es generalmente el blanco del vago consenso conteporáneo sobre el carácter «pasado de moda» de la categoría de causalidad como tal; pero incluso este tipo de análisis causal no está en modo alguno desacreditado en todas partes en los estudios culturales de hoy. Su persistente influencia puede observarse, por ejemplo, en ese determinismo tecnológico del que el macluhanismo sigue siendo la expresión contemporánea más interesante, pero del que también son variantes ciertos estudios más propiamente marxistas como el ambiguo *Baudelaire* de Walter Benjamin. La tradición marxista incluye en efecto modelos que han sido denunciados bastantes veces como mecánicos o mecanicistas —muy especialmente

---

[9] Althusser *et al.*, *Reading Capital*, pp. 186-189. [Versión citada: Louis Althusser y Étienne Balibar, *Para leer El Capital*, trad. de Marta Harnecker, México, siglo XXI, 5ª edición, 1972. Las cursivas que aparecen en esta versión en español (revisada a partir de la original francesa de 1967) no se encuentran en el texto inglés (N. del T.)]

el familiar (o mal reputado) concepto de «base» (infraestructura y «superestructura»)— como para resultar no desdeñables en el reexamen de este tipo de causalidad.

Quisiera argumentar que la categoría de efectividad mecánica conserva una validez puramente local en los análisis culturales en los que pueda mostrarse que la causalidad de bola de billar sigue siendo una de las leyes (no sincrónicas) de nuestra particular realidad social decaída. No sirve de mucho, en otras palabras, desterrar de nuestro pensamiento las categorías «extrínsecas» cuando éstas siguen siendo aplicables a las realidades objetivas sobre las que queremos pensar. Parece, por ejemplo, que hubo una relación causal innegable entre el hecho confesadamente extrínseco de la crisis editorial de fines del siblo XIX, durante la cual la novela en tres tomos que dominaba en la bibliotecas de préstamo fue sustituida por un formato más barato en un volumen, y la modificación de la «forma interna» de la novela misma[10]. La transformación resultante de la producción novelística de un escritor como Gissing tiene que quedar así necesariamente mistificada por las tentativas de los estudiosos de interpretar la nueva forma en términos de evolución personal o de la dinámica interna de un cambio puramente formal. Que un «accidente» material y contingente deje su huella como «ruptura» formal y «cause» una modificación en las categorías narrativas de Gissing así como en la propia «estructura de sentimiento» de sus novelas, es sin duda una afirmación escandalosa. Pero lo que es escandaloso no es esa manera de pensar en un cambio formal dado, sino más bien el acontecimiento objetivo mismo, la naturaleza misma del cambio cultural en un mundo donde la separación del valor de uso y el valor de cambio genera precisamente discontinuidades de ese tipo extrínseco «escandaloso», grietas y acciones a distancia que en último término no pueden captarse «desde dentro» o fenomenológicamente, sino que deben reconstruirse como síntomas cuya causa es un fenómeno de otro orden que sus efectos. La causalidad mecánica entonces es menos un concepto que pueda valorarse en sus propios términos que una de las varias leyes y subsistemas de nuestra vida social y cultural peculiarmente cosificada. Ni tampoco su ocasional experiencia está desprovista de beneficios para el crítico cultural, para quien el escándalo de lo extrínseco se presenta como un saludable recordatorio de la base en último término material de la producción cultural, y de la «determinación de la conciencia por el ser social»[11].

Debe objetarse pues al análisis ideológico de Althusser del «concepto» de causalidad mecánica que esa categoría insatisfactoria no es meramente una forma de falsa conciencia o de error, sino también un síntoma de unas contradicciones objetivas que están todavía entre nosotros. Dicho esto, resulta claro a la vez que es la segunda de las formas de eficacia enumeradas por Althusser, la llamada

---

[10] Frank Kermode, «Buyers' market», *New York Review of Books,* 31 oct. 1974, p.3.

[11] El problema de la causalidad mecánica se impone del modo más vívido, quizá, en la crítica cinematográfica, como la tensión entre el estudio de la innovación tecnológica y el de los lenguajes «intrínsecamente» cinematográficos; pero es de esperarse que se plantee también en la mayoría de las otras zonas de la cultura de masas.

«causalidad expresiva», la que constituye el meollo polémico de su argumentación, así como la cuestión más vital (y la más candente tentación) de la crítica cultural de hoy. La contraconsigna de la «totalización» no puede ser la respuesta inmediata a la crítica de Althusser a la «causalidad expresiva», aunque sólo fuera porque la totalización misma se cuenta entre los enfoques estigmatizados por ese término, y que van desde las diversas concepciones de las visiones del mundo o períodos estilísticos de un momento histórico dado (Taine, Riegl, Spengler, Goldmann) hasta los esfuerzos estructurales o postestructurales contemporáneos por modelar el episteme dominante o sistema de signos de tal o cual período histórico, como en Foucault, Deleuze-Guattari, Yurii Lotman o los teóricos de la sociedad de consumo (muy especialmente Jean Baudrillard). Semejante catálogo sugiere, no sólo que la crítica de Althusser puede interpretarse mucho más ampliamente que la obra de Hegel, que es su prueba central (y puede hallar aplicación en pensadores que son expresamente no hegelianos o antihegelianos), sino también que lo que está en entredicho aquí parecería relacionarse significativamente con los problemas de la periodización cultural en general y con los de la categoría de «período» histórico en particular. Sin embargo, los modelos más propiamente marxistas de la «causalidad expresiva» denunciados por Althusser son censurados desde una perspectiva bastante diferente por implicar la práctica de la mediación y por dramatizar las concepciones todavía relativamente idealistas de la praxis tanto individual como colectiva: volveremos a esos dos reproches más abajo en este mismo capítulo.

En cuanto a la periodización, su práctica está claramente envuelta en ese fundamental blanco conceptual althusseriano designado como «historicismo»[12]; y puede admitirse que todo uso fecundo de la noción de período histórico o cultural tiende a pesar suyo a dar la impresión de una fácil totalización, una trama inconsútil de fenómenos cada uno de lo cuales «expresa», a su manera peculiar, alguna verdad interior unificada: una visión del mundo o un período estilístico o un conjunto de categorías estructurales que marca toda la longitud y anchura del «período» en cuestión. Sin embargo semejante impresión es fatalmente reduccionista, en el sentido en que hemos visto a Deleuze y Guattari denunciar la operación unificadora de la reducción familiar freudiana. En sus propios términos, por consiguiente, la crítica althusseriana es bastante incontestable, lo cual demuestra la manera en que la construcción de una totalidad histórica

[12] Sea cual sea el contenido teórico del debate en torno al historicismo, debe entenderse que este término es también una consigna política en el corpus althusseriano, y que designa varias teorías marxistas de las llamadas «etapas» en la transición hacia el socialismo: éstas van desde la teoría leniniana del imperialismo y las distinciones de Stalin entre «socialismo» y «comunismo», hasta los esquemas de Kautsky y de la social-democracia del desarrollo histórico. En este nivel, por tanto, la polémica contra el «historicismo» es parte de la ofensiva althusseriana más general dentro del Partido Comunista francés contra el stalinismo, e implica consecuencias prácticas, políticas y estratégicas muy reales. (Los clásicos argumentos estructuralistas y semióticos contra el historicismo se encontrarán en el capítulo de conclusión [«Historia y dialéctica»] de *El pensamiento salvaje* de Claude Lévi-Strauss (trad. inglesa, *The savage mind,* Chicago: University of Chicago Press, 1966; trad. esp., México: F.C.E., 1972, y en A. J. Greimas, «Structure et histoire», in *Du sens* [París: Seuil, 1970]).

implica necesariamente aislar y privilegiar uno de los elementos *dentro* de esa totalidad (una clase de hábito de pensamiento, una predilección por formas específicas, cierto tipo de creencia, una estructura política o forma de dominio «características»), de modo que el elemento en cuestión se convierta en un código maestro o «esencia interna» capaz de explicar los otros elementos o rasgos del «todo» en cuestión. Semejante tema o «esencia interna» puede verse así como la respuesta implícita o explícita a la pregunta interpretativa, ahora vedada: «¿qué significa?» (La práctica de la «mediación» se entiende pues, como veremos, a la manera de un mecanismo aparentemente más dialéctico pero no menos idealista que se mueve o modula de un nivel o rasgo del todo a otro: un mecanismo que sin embargo, como en la periodización burguesa, no deja de tener el efecto de unificar todo un campo social alrededor de un tema o una idea).

Por encima y más allá del problema de la periodización y sus categorías, que están sin duda en crisis hoy en día, pero que parecerían tan indispensables como insatisfactorias para cualquier clase de trabajo en los estudios culturales, la cuestión más amplia es la de la representación misma de la Historia. Hay, en otras palabras, una versión sincrónica del problema: la del estatuto de un «período» individual en el que todo resulta tan inconsútilmente interrelacionado que nos enfrentamos o bien a un sistema total o «concepto» idealista del período, o bien a un concepto diacrónico, en el que la historia se mira de un modo «lineal» como la sucesión de tales períodos, estadios o momentos. Creo que este segundo problema es el prioritario, y que las formulaciones de períodos individuales implican o proyectan siempre secretamente relatos o «historias» —representaciones narrativas— de la secuencia histórica en la que esos períodos individuales toman su lugar y de la que se deriva su significación.

La forma más plena de lo que Althusser llama «causalidad expresiva» (y de lo que él llama «historicismo») se mostrará así como una vasta alegoría interpretativa en la que una secuencia de acontecimientos o textos y artefactos históricos se reescribe en los términos de un relato profundo, subyacente y más «fundamental», de un relato maestro oculto que es la clave alegórica o el contenido figural de la primera secuencia de materiales empíricos. Esta clase de relato maestro alegórico incluiría entonces historias providenciales (tales como las de Hegel o Marx), visiones catastrofistas de la historia (tales como las de Spengler) y visiones cíclicas o viconianas de la historia por igual. Yo leo con ese espíritu la frase de Althusser: «La Historia es un proceso sin *telos* ni sujeto»[13], como un repudio de esos relatos maestros y de sus categorías gemelas de clausura narrativa (*telos*) y de personaje (sujeto de la historia). Como tales, las alegorías históricas se caracterizan también a menudo como «teologías», y puesto que pronto tendremos ocasión de volver a esa impresionante y elaborada hermenéutica que es la patrística y el sistema medieval de los cuatro niveles de la escritura, puede resultar útil ilustrar la

---

[13] *Réponse à John Lewis* (París: Maspéro, 1973), pp. 91-98. [Trad. *Para una crítica de la práctica teórica o Respuesta a John Lewis.* Madrid: Siglo XXI, 1974].

estructura del relato maestro con referencia a ese marco alegórico hoy arcaico y estorboso en el que su operación es visible del modo más claro.

El sistema medieval puede abordarse quizá del modo más conveniente a través de su función práctica en la antigüedad tardía, su misión ideológica como estrategia para asimilar el Antiguo Testamento al Nuevo, para reescribir la herencia textual y cultural judía en una forma utilizable para los gentiles. La originalidad del nuevo sistema alegórico puede juzgarse por su insistencia en preservar la literalidad de los textos originales: no se trata aquí de disolverlos en un mero simbolismo, como hizo un helenismo racionalista cuando, confrontado a la letra arcaica y politeísta de la épica homérica, la reescribió en términos de la lucha de los elementos físicos entre sí o de la batalla de los vicios y las virtudes[14]. Por el contrario, el Antiguo Testamento se toma aquí como hecho histórico. Al mismo tiempo, su disponibilidad como sistema de figuras, por encima y más allá de esa referencia histórica radical, se funda en la concepción de la historia misma como el libro de Dios, que podemos estudiar y glosar en busca de signos y rastros del mensaje profético que se supone que el Autor inscribión en el.

Sucede pues que la vida de Cristo, el texto del Nuevo Testamento, que llega como el cumplimiento de profecías ocultas y signos anunciadores del Antiguo, contituye un segundo nivel propiamente alegórico en cuyo términos puede rescribirse este último. La alegoría es aquí la apertura del texto a múltiples significaciones, a sucesivas reescrituras o sobreescrituras que se generan como otros tantos niveles y otras tantas interpretciones suplementarias. De este modo, la interpretación de un pasaje particular del Antiguo Testamento en términos de la vida de Cristo —una ilustración familiar, incluso trillada, es la reescritura de la servidumbre del pueblo de Israel en Egipto como el descenso de Cristo a los infiernos después de su muerte en la cruz[15]— se presenta menos como una técnica para clausurar el texto y para reprimir las lecturas y sentidos aleatorios o aberrantes, que como un mecanismo para preparar tal texto para ulteriores invasiones ideológicas si tomamos aquí el término *ideología* en el sentido althusseriano de una estructura representacional que permte al sujeto individual concebir o imaginar su relación vivida con realidades transpersonales tales como la estructura social o la lógica colectiva de la Historia.

En el caso presente, el movimiento va de una historia colectiva particular —la del pueblo de Israel, o en otras palabras una historia culturalmente ajena a la clientela mediterránea y germánica del cristianismo primitivo— al destino de un individuo particular: las dimensiones transindiviuales del primer relato se «reducen» entonces drásticamente al segundo relato, puramente biográfico, la vida de Cristo, y esa reducción no deja de tener analogías con la que Deleuze y Guattari

[14] Aquí me inspiro ampliamente en Henri de Lubac, *Exégèse médiévale* (París: Aubier, 1959-1964, 4 vols.); en cuanto a la distinción entre un nivel tripartito y uno cuadripartito, v. en particular vol. I, pp. 139-169, y también pp. 200-207.

[15] Se encontrarán más ejemplos de estos *topoi* alegóricos en Jean Daniélou, *From shadows to reality: Studies in the Biblical typology of the Fathers*, trad. de Wulston Hibberd (Londres: Burns & Oates, 1960).

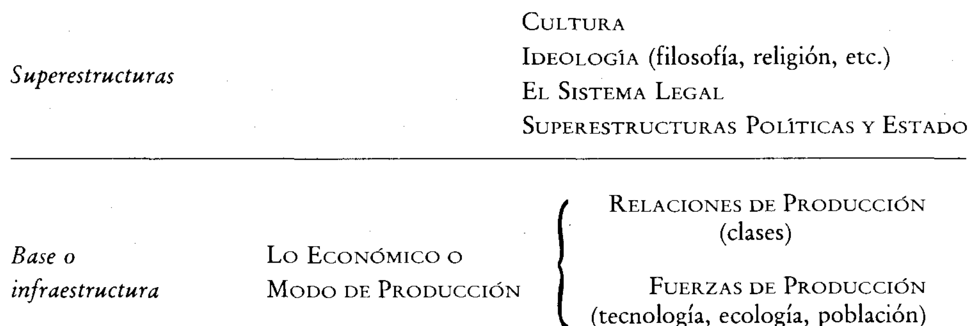
atribuyen a la simplificación represiva que el triángulo familiar freudiano impone a la riqueza vivida de la vida cotidiana. Pero los resultados son bastante diferentes: en el caso de los cuatro niveles, es precisamente esa reducción de la biografía colectiva ajena a la biografía individual valorizada la que permite entonces la generación de otros dos niveles interpretativos, y es precisamente en éstos donde el creyente individual puede «insertarse» (para usar la fórmula althusseriana), es precisamente por medio de las interpretaciones *morales* y *anagógicas* como el aparato textual se transforma en un «aparato libidinal», una maquinaria para la carga ideológica. En el nivel tercero o moral, por ejemplo, el hecho literal e histórico de la servidumbre del pueblo de Israel en Egipto puede reescribirse como la esclavitud frente al pecado y frente a las preocupaciones de este mundo («la vida regalada de Egipto») del futuro creyente: una servidumbre de la que lo liberará la conversión personal (acontecimiento doblemente figurado como la liberación de Egipto y como la resurreción de Cristo). Pero este tercer nivel del alma individual es claramente insuficiente por sí mismo, y a la vez genera el sentido cuarto o anagógico, en el cual el texto sufre su final reescritura en los términos del destino de la raza humana en su conjunto, y Egipto viene entonces a prefigurar aquel largo sufrimiento de purgatorio de la historia terrenal para la cual la segunda venida de Cristo y el Juicio Final se presentan como la final liberación. Se alcanza pues nuevamente la dimensión histórica o colectiva por medio del rodeo del sacrificio de Cristo y del drama del creyente individual; pero la historia del pueblo terrenal particular ha quedado transformada en la historia universal y el destino de la especie humana en su conjunto, que es precisamente la transformación funcional e ideológica que el sistema de los cuatro niveles esta diseñado para realizar desde el principio:

Anagógico	lectura política («significado» colectivo de la historia)
Moral	lectura psicológica (sujeto individual)
Alegórico	clave alegórica o código interpretativo
Literal	referente histórico o textual

El sistema de los cuatro niveles o sentidos es paricularmente sugestivo por la solución que ofrece a un dilema interpretativo que en un mundo privatizado tenemos que vivir mucho más intensamente que lo vivieron los receptores alejandrinos y medievales: a saber, esa inconmensurabilidad a la que nos referimos más arriba entre lo privado y lo público, lo psicológico y lo social, lo poético y lo político. Aunque la relación que el esquema cristiano proyecta entre lo anagógico y lo moral no nos es accesible hoy en día, la clausura del esquema en su conjunto es instructiva, en particular en el clima ideológico de un «pluralismo» norteamericano contemporáneo, con su valorización no examinada de lo abierto (la «libertad») frente a su inevitable oposición binaria, lo cerrado (el «totalitarismo»). El pluralismo significa una cosa cuando representa la coexistencia de métodos e interpretaciones en el mercado intelectual y académico, pero otra bastante

diferente cuando se lo toma como una proposición sobre la infinidad de posibles significados y métodos y su equivalencia y sustituibilidad últimas de unos y otros. Como cuestión de crítica práctica, debe ser claro para todo el que haya experimentado con varios enfoques sobre un texto dado que el espíritu no queda contento mientras no ponga algún orden en esos hallazgos e invente una relación jerárquica entre sus diversas interpretaciones. Sospecho en realidad que hay sólo un número finito de posibilidades interpretativas en un situación textual dada, y que el programa al que se apegan más apasionadamente las diversas ideologías contemporáneas del pluralismo es profundamente negativo: a saber, impedir esa articulación y totalización sistemáticas de los resultados interpretativos que no puede llevar sino a embarazosas preguntas sobre la relación entre ellos y en particular sobre el lugar de la historia y el fundamento último de la producción narrativa y textual. En cualquier caso, era claro para los teóricos medievales que sus cuatro niveles constituían un límite metodológico superior y un virtual agotamiento de las posibilidades interpretativas.[16]

Tomada en su mayor amplitud, puede considerarse pues, que la crítica althusseriana de la causalidad expresiva toca, más allá de su blanco inmediato en el llamado idealismo hegeliano, a la teodicea implícita o explícita que debe emerger de las interpretaciones que asimilan niveles los unos a lo otros y afirman su identidad última. Sin embargo, la obra de Althusser no puede evaluarse con propiedad a menos que se acepte que tiene —como tantos otros sistemas filosóficos anteriores— un sentido esotérico y otro exotérico, y que se dirige a la vez a dos públicos diferentes. Volveremos más tarde al sistema de codificación por medio del cual una proposición abstracta ostensiblemente filosófica incluye una posición polémica específica adoptada en el interior del propio marxismo: en el caso presente, el ataque más general contra los códigos maestros alegóricos implica también una crítica específica a la teoría marxista vulgar de los niveles, cuya concepción de la base y la superestructura, con la noción relacionada con ésta de la «determinación en última instancia» por lo económico, puede mostrarse, si se la diagrama de la manera siguiente, que tiene algún parentesco más profundo con el sistema alegórico descrito más arriba:



[16] Así, incluso la alternativa místicamente tentadora de los *siete* niveles de significado resultó en la práctica reducida a los cuatro originales: por ejemplo, la identificación interpretativa del pueblo de

Que este esquema ortodoxo sigue siendo esencialmente un esquema alegórico es cosa que resulta clara cada vez que se lo prolonga en la interpretación. Aquí los ensayos de Lukács sobre el realismo pueden servir de ejemplo central de la manera en que el texto cultural se toma como un modelo esencialmente alegórico de la sociedad como un todo, y sus muestras y elementos, tales como el «personaje» literario, se leen como «tipificaciones» de elementos en otros niveles, y en particular como figuras de las diversas clases sociales y fracciones de clases. Pero también en otros tipos de análisis —los «análisis ideológicos» ortodoxos de las posiciones filosóficas o las medidas legales, o la desmitificación de la estructura del estado en términos de clase— tiene lugar un movimiento de desciframiento alegórico en el que la concepción del interés de clase proporciona la función o nexo entre un síntoma o categoría superestructural y su realidad «determinante en última instancia en la base.

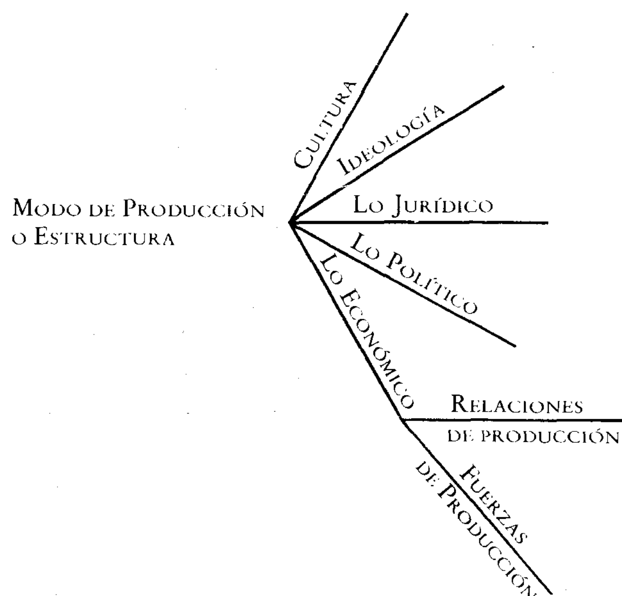
Lo que sugiere nuestro precedente examen de los niveles medievales es, sin embargo, que eso no es todo, ni mucho menos, y que para captar plenamente hasta qué punto este esquema proyecta una operación esencialmente alegórica, tenemos que ampliar su código maestro o clave alegórica hasta el punto de que este último se convierte en un relato maestro por derecho propio; y ese punto se alcanza cuando nos damos cuenta de que todo modo individual de producción proyecta e implica toda una secuencia de tales modos de producción —desde el comunismo primitivo hasta el capitalismo y el comunismo propiamente dicho— que constituye el relato de alguna «filosofía de la historia» propiamente marxiana. Pero es éste un descubrimiento paradójico: pues la obra misma de la escuela althusseriana, que ha desacreditado tan eficazmente las versiones marxianas de una historia propiamente teleológica, es también la que más ha hecho, en nuestros días, por restaurar la problemática del modo de producción como categoría organizadora central del marxismo[17].

La concepción del inconsciente político en este libro es una tentativa de cortar por lo sano frente a este dilema particular reubicándolo dentro del objeto. Una defensa mínima de los procedimientos de la causalidad expresiva tomará entonces la misma forma que tomó nuestro anterior comentario sobre la causalidad mecánica: podemos mirar a una y a otra como leyes locales dentro de nuestra realidad histórica. La idea, en otras palabras, es que si la interpretación en

Israel con la iglesia —la reescritura alegórica del Antiguo Testamento en los términos de la historia de la iglesia— se juzgó en la práctica que era una variante del nivel segundo o alegórico, en la medida en que la vida de Cristo era también, secundariamente, una alegoría de la historia de la iglesia (De Lubac, vol. II, pp. 501-502).

[17] V. en particular Etienne Balibar, «The basic concepts of historical materialism» in *Reading Capital*, pp. 199-308; Emmanuel Terray, *Marxism and «primitive»*, trad. de Mary Klopper (Nueva York: Monthly Review, 1972); y Barry Hindess & Paul Hirst, *Precapitalist modes of production* (Londres: Routledge & Kegan Paul, 1975; trad. *Los modos de producción precapitalistas*. Barcelona: Península, 1979). Los comentarios marxistas clásicos se encontrarán en Karl Marx, *Grundrisse*, trad. de Martin Nicolaus (Harmondsworth: Penguin, 1973), pp. 471-514; y Friedrich Engels, *The origin of the family, private property, and the State* (Moscú: Progress, 1968) [Hay trad. esp.: *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*]. Comento la pertinencia del concepto de modelo de producción para los estudios culturales en mi *Poetics of social forms*, de próxima aparición.

los términos de la causalidad expresiva o de los relatos maestros alegóricos sigue siendo una tentación constante, esto se debe a que tales relatos maestros se han inscrito en los textos lo mismo que en nuestro pensamiento sobre ellos; esos significados de los relatos alegóricos son una dimensión persistente de los textos literarios y culturales precisamente porque reflejan una dimensión fundamental de nuestro pensamiento colectivo y de nuestras fantasías colectivas sobre la historia y la realidad. A esa dimensión corresponden no sólo esos tejidos de alusión tópica que el lector ahistórico y formalizador intenta desesperadamente borrar: ese intolerable rumor seco y quitinoso de las notas a pie de página que nos recuerdan las referencias implicadas a acontecimientos contemporáneos y situaciones políticas muertos desde hace mucho en Milton o en Swift, en Spenser o en Hawthorne; si el lector moderno se siente aburrido o escandalizado por las raíces que semejantes textos echan en las circunstacias contingentes de su propio tiempo histórico, esto es sin duda testimonio de su resistencia a su propio inconsciente político y de su denegación (en los Estados Unidos, la denegación de todo una generación) de la lectura y la escritura del texto de la historia dentro de sí. Una prueba como *La vieille fille* de Balzac implica entonces una mutación significativa de esa alegoría política en la literatura del período capitalista, y muestra la asimilación virtual del subtexto de notas de un tejido más antiguo de alusión política en el mecanismo de la narración, donde la meditación sobre las clases sociales y los regímenes políticos se vuelve la *pensée sauvage* misma de toda una producción narrativa (v. más abajo, cap. 3). Pero si a eso es a lo que lleva el estudio de la «causalidad expresiva», entonces descartarlo en la fuente acarrea la represión virtual del texto de la historia y del inconsciente político en nuestra propia experiencia y práctica, justo en el momento en que la creciente privatización ha vuelto tan tenue esa dimensión que resulta virtualmente inaudible.



Este análisis de la función de la causalidad expresiva sugiere una calificación provisional de la fórmula antiteleológica de Althusser para la historia (ni sujeto ni *telos*), basada como está en la noción lacaniana de lo Real como lo que «resiste absolutamente a la simbolización»[18] y en la idea de Spinoza de la «causa ausente». La arrolladora negatividad de la fórmula althusseriana confunde en la medida en que puede fácilmente asimilarse a los temas polémicos de una multitud de post-estructurales y post-marxismos contemporáneos, para los cuales la Historia, en el mal sentido de la palabra —la referencia a un «contexto» o un «transfondo», un mundo real exterior de algún tipo, la referencia, en otras palabras, al muy denigrado «referente» mismo— es simplemente un texto más entre otros, algo que se encuentra en los manuales de historia y en esa presentación cronológica de las secuencias históricas que se ha llamado a menudo «historia lineal». Lo que deja clara la insistencia misma de Althusser en la historia como causa ausente, pero falta en la fórmula tal como se la enuncia canónicamente, es que no concluye en modo alguno, como está de moda hacerlo, que, puesto que la historia es un texto, el «referente» no existe. Propondríamos pues la siguiente formulación revisada: que la historia *no* es un texto, una narración, maestra o de otra especie, sino que, como causa ausente, nos es inaccesible salvo en forma textual, y que nuestro abordamiento de ella y de lo Real mismo pasa necesariamente por su previa textualización, su narrativización en el inconsciente político.

Semejante formulación reconoce las poderosas objeciones de Althusser a la causalidad expresiva y a la interpretación en general, a la vez que otorga un lugar local a tales operaciones. Lo que no hemos considerado todavía es si la posición de Althusser es algo más que una posición negativa y de segundo grado, una especie de corrección de las ilusiones siempre posibles del código hegeliano, o si su concepto de una «causalidad estructural» propiamente dicha tiene contenido por sí misma e implica posibilidades interpretativas específicas distintas de las ya delineadas. La mejor manera de expresar la originalidad de su modelo es tal vez reestructurar la concepción marxista tradicional de los niveles (representada más arriba) de una manera diferente (v. las página anterior). Este diagrama habrá cumplido su propósito si pone de manifiesto inmediatamente una diferencia notable y fundamental entre la concepción de los «niveles» de Althusser y la del marxismo tradicional: allí donde esta concebía, o en ausencia de una conceptualización rigurosa perpetuaba la impresión, de la «determinación en última instancia» o modo de producción como lo estrechamente económico —es decir, como un nivel dentro del sistema social que sin embargo determina a los otros—, la concepción althusseriana del modo de producción identifica este concepto con la estructura en su conjunto. Para Althusser, por consiguiente, la más estrechamente

[18] Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre I: Les écrits techniques de Freud* (París: Seuil, 1975) [Hay trad. esp.: *El seminario de Jacques Lacan.* Barcelona: Paidós, 1982], p. 80; y comp. esta otra observación sobre las leyes de Newton: «Il y a des formules qu'on n'imagine pas; au moins pour un temps, elles font assemblée avec le réel» («Radiophonie», *Scilicet*, núm. 2-3 [1970], p. 75).

económico —las fuerzas de producción, el proceso del trabajo, el desarrollo técnico o las relaciones de producción, tales como la interrelación funcional de las clases sociales—, auque es privilegiado, no es idéntico al modo de producción como un todo, que asigna a ese nivel estrechamente económico su función y eficacia particular como se la asigna a los demás. Por lo tanto, si queremos caracterizar el marxismo de Althusser como un estructuralismo, debemos completar la caracterización con la advertencia esencial de que se trata de un estructuralismo para el que sólo existe *una* estructura: a saber, el modo de producción mismo, o el sistema sincrónico de las relaciones sociales como un todo. Este es el sentido en que esa «estructura» es una causa ausente, puesto que ningún sitio está presente empíricamente como un elemento, no es una parte del todo ni uno de los niveles, sino más bien el sistema entero de *relaciones* entre esos niveles.

Esta concepción de la estructura debería hacer posible comprender el prestigio y la influencia, de otro modo incomprensibles, de la revolución althusseriana —que ha producido corrientes de oposición poderosas y desafiantes en una multitud de disciplinas, desde la filosofía propiamente dicha hasta la ciencia política, la antropología, los estudios legales, la economía y los estudios culturales—, a la vez que restaura su contenido político, que se pierde fácilmente en la traducción y está disfrazado por el estilo codificado en que se han dado sus batallas. La insistencia en la «semiautonomía» de esos diversos niveles —que pueden parecer tan fácilmente al lector descuidado un retruécano escolástico, pero que hemos podido aprehender ahora como el correlato del ataque a la causalidad expresiva hegeliana en la que todos esos niveles son en cierto modo «el miso» y otras tantas expresiones y modulaciones uno de otro— puede entenderse ahora como una batalla codificada peleada dentro del marco de referencia del Partido Comunista francés contre al stalinismo. Por paradójico que parezca, «Hegel» es por lo tanto aquí una contraseña secreta y codificada para decir Stalin (del mismo modo que en la obra de Lukács «naturalismo» es una contraseña codificada para decir «realismo socialista»); la «causalidad expresiva» de Stalin puede detectarse, para dar un ejemplo, en la ideología produccionista del marxismo soviético, como una insistencia en la primacía de las fuerzas de producción. En otras palabras, si todos los niveles son «expresivamente» el mismo, entonces el cambio infraestructural en las fuerzas de producción —la nacionalización y la eliminación de las relaciones de propiedad privada, así como la industrilización y la modernización— serán suficientes «para transformar más o menos rápidamente toda la superestructura», y la revolución cultural será innecesaria, como lo es la tentativa colectiva de inventar nuevas formas del proceso de trabajo.[19] Otro ejemplo fundamental puede encontrarse en la

[19] Se encontrará un comentario de las consecuencias ideológicas de la «causalidad expresiva» en el periodo staliniano en Charles Bettelheim, *Class struggles in the URSS*, vol. II, trad. Brian Pearce (Nueva York: Monthly Review, 1978), especialmente pp. 500-566. Comentando «la afirmación hecha en *Dialéctica y materialismo histórico* [de Stalin] de que los cambios en la producción 'empiezan siempre con cambios y desarrollos de las fuerzas de producción, y en primer lugar, con cambios y desarrollos de los *instrumentos de producción*'», Bettelheim observa que tales formulaciones «hacen de la totalidad de las relaciones y prácticas sociales la 'expresión' de las 'fuerzas de producción'. La 'sociedad' se

teoría del estado: si el estado es un mero epifenómeno de la economía, entonces el aparato represivo de ciertas revoluciones socialistas no pide ninguna atención particular y puede esperarse que empiece a «marchitarse» cuando se alcance el estadio apropiado de productividad. La insistencia marxista actual en la «semiautonomía» del estado y sus aparatos, que debemos a los althusserianos, se propone arrojar las dudas más graves sobre esas interpretaciones del «texto» del estado (visto como simple réplica de otros niveles) y dirigir la atención a la vez hacia la dinámica semiautonóma de la burocracia y el aparato de estado en el sistema soviético, y hacia el nuevo aparato ampliado del estado bajo el capitalismo como lugar de la lucha de clases y de la acción política, y no como un simple obstáculo que se «aplasta»[20]. Estas ilustraciones deberían dejar claro que, en todos los campos disciplinarios enumerados más arriba, surge un dilema análogo al de los estudios culturales propiamente dichos: ¿es el texto un objeto que flota libremente por derecho propio, o «refleja» algún contexto o trasfondo, y en ese caso, es la simple réplica ideológica de este último, o posee alguna fuerza autónoma en la que podría mirársele también como negador de ese contexto? Sólo porque estamos todos tan irremediablemente encerrados en nuestras especializaciones disciplinarias nos resulta imposible ver la similaridad de estas cuestiones; y el lugar donde el marxismo ha de reafirmar su pretensión de ser una ciencia interdisciplinaria y universal se encuentra obviamente dentro de esta problemática particular. En efecto, el estatuto privilegiado de los estudios culturales podría manifestarse por la manera en que en ellos esos problemas textuales e interpretativos son más inmediatamente visibles y accesibles para el estudio y la reflexión que en ciencias aparentemente más empíricas. Por otra parte, la cuestión de las disciplinas académicas sirve para dramatizar la ambigüedad de la posición de Althusser. Pues en su insistencia en la semiautonomía de los niveles o instancias —y en particular en su ostensible y conveniente tentativa de reinventar un lugar privilegiado para la filosofía propiamente dicha, en una tradición en la que esta última se suponía que había sido superada y subsumida por la «unidad de la teoría y la práctica»—, la concepción althusseriana de la estructura ha parecido a menudo a sus adversarios constituir una renovada defensa de la especialización cosificada de las disciplinas académicas burguesas, y por ello una coartada esencialmente antipolítica[21]. Es cierto que un Althusser algo diferente nos ha enseñado él mismo (en el ensayo precursor «Aparatos ideológicos del Estado») que en esta sociedad lo que parece ideas exige una vigilante desmitificación como mensajes de otras tantas infraestructuras institucionales o burocráticas (por ejemplo la Universidad). Pero sus

presenta aquí como una 'totalidad expresiva' que no es contradictoria, y cuyos cambios parecen depender del 'desarrollo de la producción'. El papel central que desempeña la lucha revolucionaria de las masas en el proceso de cambio social no aparece aquí» (Bettelheim, pp. 516, 514).

[20] Aquí la forma que adopta la «causalidad expresiva» es «la concepción del estado como agente de los monopolios en el capitalismo de monopolio de estado»; v. en particular Nicos Poulantzas, *Political power and social classes,* trad. de Timothy O'Hagan (Londres: New Left Books, 1973), especialmente pp. 273-274. [Hay también trad. esp.: *Poder político y clases sociales en el estado capitalista.* Madrid: Siglo XXI, 1976].

[21] Jacques Ranciére, *La leçon d'Althusser* (París: Gallimard, 1974), cap. 2; y E. P. Thompson, *The poverty of theory* (Londres: Merlin, 1978), pp. 374-379.

críticos vuelven contra él este enfoque leyendo su propio sistema de niveles semiautónomos como una legitimación del Partido Comunista francés, y por consiguiente una institución inerte más entre otras dentro del estado burgués. Sería frívolo tratar de escoger entre esas evaluaciones antitéticas de la operación althusseriana (antistalinista o stalinista); delimitan más bien un espacio donde esa operación es objetiva y funcionalmente ambigua.

Podemos, sin embargo, localizar la fuente de esta ambigüedad. Se la encuentra en un área que es estratégica para todo análisis literario o cultural, a saber en el concepto de *mediación*: o sea la relación entre los niveles o instancias, y la posibilidad de adaptar análisis y hallazgos de un nivel a otro. La mediación es el término dialéctico clásico para designar el establecimiento de relaciones entre, digamos, el análisis formal de una obra de arte y su base social, o entre la dinámica interna del estado político y su base económica. Debe entenderse desde el principio que el propio Althusser asimila el concepto de «mediación» a la causalidad expresiva en el sentido hegeliano; es decir que aprehende el proceso de la mediación exclusivamente como el establecimiento de *identidades* simbólicas entre varios niveles, como proceso por el cual cada nivel se repliega en el siguiente, perdiendo con ello su autonomía constitutiva y funcionando como expresión de sus homólogos. Así, el poder estatal se ve como mera expresión del sistema económico que lo subtiende, como también el aparato jurídico de una manera ligeramente diferente; la cultura se ve como expresión de las instancias política, jurídica y económica subyacentes, y así sucesivamente. Partiendo de este punto, el análisis de las mediaciones apunta a demostrar lo que no es evidente en la apariencia de las cosas, sino más bien en su realidad subyacente, a saber que en los lenguajes específicos de la cultura opera *la misma* esencia que en la organización de las relaciones de producción. Este ataque althusseriano contra la mediación es fundamental, en la medida en que sus blancos no se limitan ya a Hegel y a la tradición lukácsiana, sino que incluyen también a pensadores tales como Sartre o (más precavidamente) Gramsci.

Pero el concepto de mediación ha sido tradicionalmente la manera en que la filosofía dialéctica y el marxismo mismo han formulado su vocación de romper los compartimentos especializados de las disciplinas (burguesas) y establecer conexiones entre los fenómenos aparentemente dispares de la vida social en general. Si se necesita una caracterización más moderna de la mediación, diremos que esa operación se entiende como un proceso de *transcodificación*: con la invención de un comjunto de términos, la elección estratégica de un código o lenguaje particular tal, que pueda utilizarse la misma terminología para analizar y articular dos tipos bastante diferentes de objetos o «textos», o dos niveles estructurales de la realidad muy diferentes. Las mediaciones son así un dispositivo del analista, por el cual la fragmentación y autonomización, la compartimentación y la especialización de las diversas regiones de la vida social (la separación, en otras palabras, de lo ideológico frente a lo político, lo religioso frente a lo económico, la brecha entre la vida cotidiana y la práctica de las disciplinas académicas) queda superada por lo menos localmente, en ocasión de un análisis particular. Semejante reunificación momentánea no pasaría de ser puramente

obligación de que se transmita el mismo mensaje en los dos casos; para decirlo de en su realidad fundamental una e indivisible, un tejido inconsútil, un solo proceso inconcebible y transindividual, en el que no hay necesidad de inventar maneras de enlazar acontecimientos de lenguaje y trastornos sociales o contradicciones económicas, porque en ese nivel nunca estuvieron separados unos de otros. El reino de la separación, de la fragmentación, de la explosión de códigos y la multiplicidad de disciplinas es meramente la realidad de la apariencia: existe, como diría Hegel, no tanto *en sí* sino más bien *para nosotros,* como lógica básica y ley fundamental de nuestra vida cotidiana y nuestra experiencia existencial en el capitalismo tardío. El llamado a alguna unidad última subyacente de los diversos «niveles» es por consiguiente un llamado meramente formal y vacío, excepto en la medida en que proporciona la razón y la justificación de esa práctica mucho más concreta y local de las mediaciones de que nos ocupamos aquí.

Ahora bien, lo que hay que decir sobre la concepción althusseriana de la estructura a este respecto es que la noción de «semiautonomía» tiene necesariamente que *relacionar* tanto como *separa.* De otro modo los niveles resultarán simplemente autónomos *tout court,* y se fragmentarán en el espacio cosificado de las disciplinas burguesas; y hemos visto que para algunos lectores esto último es precisamente el efecto del althusserismo. Pero en ese caso es difícil ver por qué Althusser insistiría en una determinación por la totalidad estructural: es claro que se propone subrayar la interdependencia estructural última de los niveles, pero aprehende esa interdependencia en los términos de una mediación que pasa por la estructura más que como una mediación *inmediata* en que un nivel se repliega en otro directamente. Esto sugiere que el impulso filosófico de la noción althusseriana de causalidad estructural va menos contra el concepto de mediación como tal que contra lo que la tradición dialéctica llamaría una inmediatez no refleja: y en ese caso el verdadero blanco polémico de Althusser se empareja con el de Hegel, cuya obra entera es una larga crítica de la inmediatez prematura y el establecimiento de unidades no reflejas. Tal vez pueda decirse esto mismo de una manera menos técnica observando que la estructura althusseriana, como todos los marxismos, insiste necesariamente en el carácter interrelacionado de todos los elementos de una formación social; sólo que los relaciona por la vía de su *diferencia* estructural y su distancia mutua más que por la de su identidad última, como hace según él la causalidad expresiva. La diferencia se entiende entonces como un concepto relacional más que como el mero inventorio inerte de una diversidad inconexa.

La práctica de la causalidad expresiva, en la que unos procesos similares se observan en dos regiones distintas de la vida social, es una de las formas que puede tomar la mediación, pero no es sin duda la única. Lo que puede alegarse contra la formulación del problema propia de Althusser es que la distinción de dos fenómenos uno frente a otro, su separación estructural, la afirmación de que no son el mismo, y eso de maneras bastante específicas y determinadas, es *también* una forma de mediación. La causalidad estructural althusseriana es pues tan fundamentalmente una práctica de mediación como la «causalidad expresiva» a la que se opone. Describir la mediación como la invención estratégica y local de un código que puede usarse ante dos fenómenos distintos no implica ninguna

simbólica, una mera ficción metodológica, si no se entendiera que la vida social es otra manera, no podemos enumerar las diferencias entre cosas salvo contra el trasfondo de alguna identidad más general. La mediación se dedica a establecer esa identidad inicial, contra la cual entonces —pero sólo entonces— puede registrarse la identificación o la diferenciación locales.

Estas posibilidades interpretativas explican por qué la práctica de la mediación es particularmente decisiva para toda crítica literaria o cultural que trate de evitar el amurallamiento en la clausura sin vientos de los formalismos, que apunta a inventar maneras de abrir el texto a su *hors-texte* o relaciones extratextuales de una manera menos brutal y puramente contingente de lo que lo hacía la causalidad mecánica aludida más arriba. Inventar (como haremos a menudo en estas páginas) una terminología de la cosificación, de la fragmentación y la monodización, que pueda usarse alternativamente para caracterizar las relaciones sociales en el capitalismo tardío y las relaciones formales y estructuras verbales dentro de los productos literarios y culturales de este último, no es necesariamente afirmar la identidad de ambas cosas (causalidad expresiva) y concluir con ello que esto últimos, los fenómenos superestructurales, son meros reflejos, proyecciones epifenoménicas de realidades estructurales. En algún lugar esto es indudablemente cierto, y el modernismo y la cosificación son partes del mismo inmenso proceso que expresa la lógica interna y la dinámica contradictorias del capitalismo tardío. Pero incluso si nuestra meta, como analistas literarios, es más bien demostrar las maneras en que el modernismo —lejos de ser un mero reflejo de la cosificación de la vida social a fines del siglo XIX— es también una rebeldía contra esa cosificación y un acto simbólico que implica toda una compensación utópica de la creciente deshumanización en el nivel de la vida cotidiana, nos vemos obligados primero a establecer una continuidad entre esas dos zonas o sectores regionales —la práctica del lenguaje en la obra literaria, y la experiencia de la *anomía*, la estandarización, la desacralización racionalizante en el *Umwelt* o mundo de la vida cotidiana— de tal manera que la última pueda verse como aquella situación, dilema, contradicción o subtexto determinados respecto de los cuales la primera viene a ser una resolución o solución simbólica.

Debemos repudiar por lo tanto una concepción del proceso de mediación que no registra su capacidad de diferenciación y de revelación de oposiciones y contradicciones estructurales por medio de algún excesivo énfasis en su vocación, relacionada con esto, de establecer identidades. Incluso en la práctica de Sartre, a quien denuncia Althusser, junto con Gramsci, como el mismísimo «prototipo del filósofo de las mediaciones», la descripción característica[22] de la institución de la familia como la mediación básica entre la experiencia del niño (objeto de psicoanálisis) y la estructura de clases de la sociedad en general (objeto de un análisis marxista) no es en modo alguno resultado de una reducción de esas tres realidades distintas a un común denominador o de una asimilación mutua tal, que les haga perder las

[22] Jean-Paul Sartre, *Search for method*, trad. de Hazel Barnes (Nueva York: Vintage, 1968), p. 38: «Es pues dentro de la particularidad de una historia, a través de las contradicciones peculiares de esa familia, como Gustave Flaubert realizó involuntariamente su aprendizaje de clase.»

especificidades bastante diferentes del destino del sujeto individual, la historia de la familia celular burguesa, y la «coyuntura» de las relaciones de clases que se presentan en ese momento particular del desarrollo del capitalismo nacional en cuestión. Por el contrario, la fuerza misma de esa mediación presupone nuestro sentido de la relativa autonomía de cada uno de los sectores o regiones en cuestión: es una transcodificación identificadora que nos pide al mismo tiempo mantener esos tres «niveles» a cierta distancia estructural absoluta uno de otro.

Este largo comentario sobre la mediación no debe entenderse que signifique que la crítica de Althusser a la casualidad expresiva esté enteramente injustificada; más bien está desplazada, y su fuerza genuina puede recobrarse únicamente cuando se determine su objeto apropiado. El verdadero blanco de la crítica althusseriana me parece que no es la práctica de la mediación, sino otra cosa, que presenta semejanzas de superficie con ella, pero es en realidad una clase muy distinta de concepto, a saber la noción estructural de homología (o isomorfismo, o paralelismo estructural), término de amplio uso actualmente en una diversidad de análisis literarios y culturales. Aquí las censuras althusserianas ofrecen la ocasión de una reevaluación de ese mecanismo interpretativo particular, introducido ante el público crítico pur Lucien Goldmann, cuyo libro *El Dios oculto* estableció homologías entre situaciones de clase, visiones del mundo y formas artísticas (el objeto de estudio era el jansenismo, con sus orígenes sociales en la *noblesse de robe* y su emanación cultural en la nueva ideología del *Augustinus,* así como en las *Pensées* de Pascal y las tragedias de Racine). Lo que es insatisfactorio en esa obra de Goldmann no es el establecimiento de una relación histórica entre esas tres zonas o sectores, sino más bien el modelo simplista y mecánico que se construye a fin de articular esa relación, y en el que se afirma que en cierto nivel de abstracción la «estructura» de esas realidades bastante diferentes de la situación social, la posición filosófica o ideológica, y la práctica verbal y teatral, son «la misma». Más deslumbrante aún, a este respecto, es la sugerencia de Goldmann, en su libro posterior *Sociología de la novela*, de una «rigurosa homología» entre la novela como forma y la «vida cotidiana de una sociedad individualista nacida de la producción de mercado»[23]. Aquí, más que en ningún otro sitio, el recordatorio althusseriano de la necesidad de respetar la autonomía relativa de los varios niveles estructurales viene al pelo; y me parece que la conminación con ella relacionada a construir un modelo jerárquico en que los diversos niveles mantengan determinadas relaciones de dominación o subordinación unos con otros puede cumplirse del mejor modo, en el terreno de análisis literario y cultural, por medio de una especie de ficción del proceso por el cual se generan. Así los formalistas rusos nos mostraron cómo construir una imagen de la emergencia de una forma compleja dada en la que cierto rasgo se ve como generado a fin de compensar y rectificar una carencia estructural en algún nivel anterior o más bajo de la producción. Para anticipar el ejemplo de Conrad

[23] Lucien Goldmann, «Sociology of the novel», *Telos,* núm. 18 (invierno 1973-1974), p. 127. Estas observaciones críticas deben acompañarse de un recordatorio del papel histórico y ciertamente incomparable que desempeñó Lucien Goldmann en el renacimiento de la teoría marxista en la Francia contemporánea, y de la teoría cultural marxista en general.

desarrollado en el Cap. 5, sería posible ciertamente establecer alguna homología estática o paralelismo entre los tres niveles de la cosificación social, invención estilística y categorías narrativas o diegéticas; pero parece más interesante aprehender las relaciones mutuas entre esas tres dimensiones del texto y su subtexto social en los términos más activos de la producción, la proyección, la compensación, la represión, el desplazamiento y cosas de ese tenor. En el caso de Conrad, por ejemplo, sugeriremos que el manierismo estilístico tiene la función de resolver simbólicamente la contradicción del subtexto, a la vez que de generar o proyectar su pretexto narrativo (los formalistas llamaron a esto la «motivación del dispositivo») en la forma de una categoría específica o acontecimiento por narrar.

La práctica de las homologías, sin embargo, puede observarse en contextos mucho más refinados que el de la obra de Goldmann: por ejemplo en las ideologías actuales de la producción cuya práctica interpretativa es útil distinguir del modelo de la generación formal o construcción proyectiva esbozado más arriba. Sea cual sea el valor de los esfuerzos actuales por configurar una «teoría materialista del lenguaje»[24], es claro que la mayoría de tales esfuerzos se basa en una homología tácita entre la «producción» del lenguaje en la escritura y el habla, y la producción entre la topología «económica» de Freud y la «economía» misma). Esas afirmaciones yerran, según yo, de dos maneras diferentes. Sin duda, en la medida en que la idea de producción textual nos ayuda a romper el hábito cosificador de pensar en un relato dado como un objeto, o como un todo unificado, o como una estructura estática, su efecto ha sido positivo; pero el centro activo de esta idea es en realidad una concepción del texto como *proceso*, y la noción de productividad es un barniz metafórico que añade bastante poco a la sugestividad metodológica de la idea de proceso, pero mucho a su utilización o usurpación potencial por una nueva ideología. No se puede sin deshonestidad intelectual asimilar la «producción» de textos (o en la versión althusseriana de esta homología, la «producción» de conceptos nuevos y más científicos) a la producción de bienes por los obreros industriales: escribir y pensar no son trabajo enajenado en ese sentido, y es indudablemente fatuo que los intelectuales traten de embellecer sus tareas —que pueden en su mayoría subsumirse bajo la rúbrica de elaboración, reproducción o crítica de la ideología— asimilándolas al trabajo real en la línea de montaje y a la experiencia de la resistencia de la materia en el genuino trabajo manual.

El término *materia* sugiere una segunda concepción equivocada que opera en tales teorías, en las que se apela a la noción lacaniana de un «significante material» (en Lacan el falo) y a unas pocas débiles alusiones a las vibraciones sonoras de la lengua en el aire y el espacio, como fundamento de una visión genuinamente materialista. El marxismo sin embargo no es un materialismo mecánico sino histórico: no afirma tanto la primacía de la materia sino que más bien insiste en

[24] Muy notablemente en Rosalind Coward & John Ellis, *Language and materialism* (Londres: Routledge & Kegan Paul, 1977). Una homología similar limita en último término la rica y sugestiva obra de Ferruccio Rossi-Landi, que se vuelve explícitamente hacia la exploración de la producción lingüística

una determinación última por el modo de producción. De hecho, si nos gusta blandir epítetos, debe observarse que la cimentación del materialismo en una u otra concepción de la materia es más bien la marca distintiva de la ideología burguesa desde los materialismos del siglo XVIII hasta el positivismo y el determinismo del siglo XIX (términos y conceptos que son ellos mismos más burgueses que marxianos). La afirmación de homologías está en falta aquí por lo menos en la medida en que alienta las soluciones más confortables (la producción del lenguaje es «la misma» que la producción de bienes), y abandona el laborioso rodeo —pero sin duda el único productivo— de una teoría del lenguaje gracias al modo de producción en su conjunto, o, en el lenguaje de Althusser, gracias a la estructura, como causa última sólo visible en sus efectos o elementos estructurales, uno de los cuales es la práctica lingüística.

Dada su importancia metodológica en el presente volumen, debo hacer aquí una observación preliminar sobre la semiótica de A. J. Greimas, en la que la homología desempeña un papel importante, y que aparecerá sin duda a ciertos lectores como mucho más estática y ahistórica que los análisis de Goldmann criticados más arriba. Yo no estaría en desacuerdo con este punto de vista, con tal de que se entienda que, en Greimas, la concepción de los niveles y su homología se pone como un punto de partida metodológico, como un conjunto de categorías por explorar, más que como una previsión de la forma y los resultados del análisis. Así, para adoptar los términos de su ensayo fundamental, La interacción de las restricciones semióticas[25], los diversos cuadrantes superpuestos y homólogos —por ejemplo, para las relaciones sexuales, las cuatro posibilidades lógicas de las relaciones maritales, las relaciones normales y las relaciones extramaritales; para los sitemas normales, los de prescripciones, tabús, no-prescripciones, no-tabús— lejos de designar el parentesco concreto o los sistemas legales de cualquier comunidad humana específica e histórica, constituyen por el contrario las ranuras vacías y las posibilidades lógicas que se dan necesariamente en todos ellos, contra los cuales ha de medirse y triarse el contenido de un texto social dado. En este sentido, las estructuras semánticas o semióticas articuladas en el esquema de Greimas parecen delinear lo que para él es la estructura lógica de la realidad misma, y presentarse como las categorías fundamentales de esa realidad, cualquiera que sea su forma histórica particular; si tal es el caso, entonces su estructuralismo sería lo que Umberto Eco ha llamdo un «estructuralismo ontológico», para el que la estructura es transhistórica y dotada por lo menos del ser y la permanencia de las categorías del pensamiento lógico o matemático. Los «niveles» serían entonces homólogos en Greimas porque están todos imbricados y organizados por las mismas categorías conceptuales o semióticas, las de su «estructura elemental de significación» o rectángulo (o hexágono) semiótico.

Uno de los temas esenciales de este libro será la afirmación de que el marxismo subsume a los otros modos o sistemas interpretativos; o, para ponerlo en términos metodológicos, que los límites de estos últimos pueden siempre

[25] *Yale French Studies*, núm. 41 (1968); o en *Du sens*, pp. 135-155.

rebasarse, y sus hallazgos más positivos retenerse, gracias a una historización radical de sus operaciones materiales, de tal manera que no sólo el contenido del análisis, sino el propio método mismo, junto con el analista, pasa entonces a formar parte del «texto» o fenómeno por explicar. En el caso de Greimas, mostraremos[26] cómo este esquema analítico aparentemente estático, organizado en torno a oposiciones binarias más que dialécticas, y que sigue planteando la relación entre niveles en términos de homología, puede reapropiarse para una crítica historizadora y dialéctica designándolo como el *locus* y el modelo mismo de la clausura ideológica. Mirado así, el rectángulo semiótico se convierte en un instrumento vital para explorar las complicaciones semánticas e ideológicas del texto —no tanto porque ofrezca, en la obra misma de Greimas, las posibilidades objetivas de acuerdo con las cuales deben percibirse necesariamente, digamos, el paisaje y los elementos físicos, sino más bien porque delinea los límites de una conciencia ideológica específica y marca los puntos conceptuales más allá de los cuales no puede llegar esa conciencia y entre los cuales está condenada a oscilar. Esta es la perspectiva con que, en el capítulo 3, examinaremos la visión de la historia que informa *La vieille fille*: una oposición entre la elegancia aristocrática y la energía napoleónica, que la imaginación política trata desesperadamente de trascender, generando los contradictorios de cada uno de esos términos, generando mecánicamente todas las síntesis suyas lógicamente disponibles, a la vez que permanece encerrada dentro de los términos del doble lazo original. Semejante visión no debe tomarse como la articulación lógica de todas las posiciones políticas o posibilidades ideológicas objetivamente presentes en la situación de la Restauración, sino más bien como la estructura de una fantasía política particular, como el mapa de ese particular «aparato libidinal» en el que se invierte el pensamiento político de Balzac —quedando entendido que no estamos dinstinguiendo aquí entre fantasía y alguna realidad objetiva sobre la cual se «proyectaría», sino más bien, con Deleuze o con J. F. Lyotard, afirmando semejante fantasía o estructura protonarrativa como el vehículo de nuestra experiencia de lo real[27]. Cuando se utiliza de esta manera el sistema de Greimas,

[26] V. más abajo pp. (82-83), y también pp. (165-169 y 253-257). La posición defendida aquí —sobre la distinción así como sobre la posible coordinación entre un método estático o semiótico y uno dialéctico— es congruente con la interesante crítica de Sartre al estructuralismo en general: «Althusser, como Foucault, se limita al análisis de la estructura. Desde el punto de vista epistemológico, esto equivale a privilegiar el *concepto* frente a la *noción* [Sartre alude aquí a la oposición hegeliana, diversamente traducida, entre *Begriff* e *Idee*, respectivamente]. El concepto es atemporal. Se puede estudiar cómo los conceptos se engendran uno tras otro dentro de determinadas categorías. Pero ni el tiempo mismo, ni, por consiguiente, la historia, puede ser objeto de un concepto. Hay una contradicción en los términos. Cuando introducimos la temporalidad, vemos que dentro de un desarrollo temporal el concepto se modifica. La *noción*, por el contrario, puede definirse como el esfuerzo sintético por producir una idea que se desarrolla por contradicción y su sucesiva superación, y por consiguiente es homogénea con el desarrollo de las cosas» («Replies to Structuralism», trad. ingl. de R. D'Amico, *Telos*, núm. 9 [otoño 1971], p. 114, o *L'Arc*, nº 30 [1966], p. 94).

[19] Se encontrarán una demostración más a fondo de los usos críticos del concepto de «aparato libidinal» en mi *Fables of aggression: Wyndham Lewis, the Modernist as fascist* (Berkeley: University of California Press, 1979).

su clausura deja de plantear los problemas que plantea tradicionalmente a una posición más dialéctica el pensamiento estático y analítico; por el contrario, proporciona la encarnación gráfica de la clausura ideológica como tal y nos permite levantar el mapa de los límites internos de una formación ideológica dada y construir los términos básicos de ese aparato libidinal particular o «máquina deseante» que es el compromiso de Balzac con la historia. Más aún, la clausura misma del «rectángulo semiótico» ofrece ahora el camino hacia el texto, no planteando meras posibilidades y permutaciones lógicas, sino más bien gracias a su revelación diagnóstica de los términos o puntos nodales implícitos en el sistema ideológico que han quedado sin embargo no realizados en la superficie del texto, que no se han puesto de manifiesto en la lógica de la narración, y que podemos leer por consiguiente como lo que el texto reprime. Asimilado de esta manera, o incluso tal vez sin asimilar de hecho, por una crítica dialéctica, el esquema de Greimas, construido por medio de puras negaciones lógicas o analíticas, por su carácter exhaustivo mismo, abre un lugar para la práctica de una negación más genuinamente dialéctica en la tensión entre los términos realizados e irrealizados; lo que para Greimas ha de formularse como una homología estructural entre los diversos niveles en que se reproduce el triángulo semiótico, para nosotros por el contrario se convierte, fuertemente reestructurado, en una relación de tensión entre presencia y ausencia, una relación que puede delinearse de acuerdo con las diversas posibilidades dinámicas (generación, proyección, compensación, represión, desplazamiento) indicadas más arriba. Así, la estructura literaria, lejos de realizarse completamente en cualquiera de sus niveles, se vuelca fuertemente hacia abajo o lado de lo *impensé* y lo *non-dit;* en una palabra, hacia el inconsciente político mismo del texto, de tal modo que los semas dispersos de este último —cuando se los reconstruye de acuerdo con este modelo de clausura ideológica—, nos dirigen entonces ellos mismos insistentemente hacia el poder informador de las fuerzas o contradicciones que el texto trata en vano de controlar o de mirar plenamente (o de *administrar* [manage], para usar el sugestivo término de Normand Holland). Así, por medio de una readecuación radicalmente historizadora, el ideal de la clausura lógica que parecía inicialmente incompatible con el pensamiento dialéctico, se muestra ahora como un instrumento indispensable para revelar esos centros lógicos e ideológicos que un texto histórico particular no realiza, o por el contrario trata desesperadamente de reprimir.

Estas calificaciones tienden a sugerir que el programa de Althusser para un marxismo estructural debe entenderse como una modificación dentro de la tradición dialéctica más que como una ruptura completa con ella, una especie de mutación genética de la que emergería cierto marxismo enteramente nuevo que no tendría ninguna relación con las categorías clásicas en que se ha asentado la filosofía dialéctica. Pero no agotan en modo alguno las cuestiones y problemas de lo que podría llamarse el debate Althusser-Lukács; ni podríamos tampoco agotar aquí esa cuestión. Cuando mucho, puede sugerirse una lista de esas cuestiones, a fin de evitar la impresión de que es ya alcanzable alguna fácil síntesis. Se le ocurren a uno seis temas fundamentales, algunos de los cuales ya han sido rozados: (1) el

problema de la representación, y muy particularmente el de la representación de la Historia: como hemos sugerido ya, es éste un problema esencialmente narrativo, una cuestión de la adecuación de cualquier marco del relato en que puede representarse la Historia; (2) el problema relacionado con éste de los «personajes» del relato histórico, más precisamente el del estatuto del concepto de clase social, y su accesibilidad como un «sujeto de la historia» o primer actor en tal narración histórica colectiva; (3) la relación de la praxis con la estructura, y la posible contaminación del primero de estos conceptos por las categorías de la acción puramente individual, en cuanto que se oponen al posible encarcelamiento del segundo de estos conceptos en una visión en último término estática y cosificada de algún «sistema total»; (4) el problema más general, brotado de este último, del estatuto de lo sincrónico, y su adecuación como marco de referencia para el análisis; o, correlativamente, de la adecuación de la vieja visión dialéctica de la transformación y periodización diacrónica, muy especialmente en la descripción que haya de hacerse de la *transición* de un modo de producción a otro; (5) la cuestión, relacionada con la anterior, del estatuto de una categoría no menos central para la dialéctica clásica que la mediación, a saber la de *contradicción*, y su formulación dentro del nuevo marco de referencia estructural o sincrónico (categoría a propósito de la cual tenemos que insistir en que se la distinga radicalmente de las categorías semióticas de oposición, antinomia o aporía); (6) y finalmente la noción de totalidad, término que Althusser sigue usando, tratando todo el tiempo de diferenciar radicalmente su concepto de una totalidad propiamente estructural del de la vieja totalidad expresiva que se alega que es la categoría organizadora del idealismo hegeliano y del marxismo hegeliano (Lukács, Sartre) por igual. Como este término es el campo de batalla más dramático de la confrontación entre el marxismo hegeliano y el estructural, tendremos que concluir esta sección con unas pocas breves observaciones sobre las cuestiones que plantea.

La noción de totalidad en Lukács (delineada en *Historia y conciencia de clase*) y el ideal metodológico de totalización de Sartre (descrito en la *Crítica de la razón dialéctica*) han sido condenados generalmente por asociación en el Espíritu Absoluto de Hegel, un espacio donde todas las contradicciones quedan presumiblemente anuladas, la brecha entre sujeto y objeto abolida y cierta forma útima y manifiestamente idealista establecida. El ataque contra la llamada teoría de la identidad —teoría atribuida a Lukács, a Sartre y a otros de los llamados marxistas hegelianos— toma pues su inspiración en la crítica de Marx a Hegel en los *Manuscritos económicos y filosóficos de 1844.* Marx argumentaba allí que Hegel había asimilado erróneamente la objetivación, proceso humano universal, a su forma histórica peculiar bajo el capitalismo, que debe designarse más bien como enajenación: dada esa asimilación, el ideal hegeliano del Espíritu Absoluto trata entonces de superar la enajenación proyectando una visión netamente idealista del fin de la objetivación como tal, el retorno de todas las relaciones externalizadoras nuevamente a la indistinción del Espíritu. En su forma contemporánea, la crítica de tal teoría de la identidad argumenta no sólo que el concepto de «totalidad» es aquí una consigna para designar el Espíritu Absoluto, sino que toda una visión de la historia se perpetúa con ello, en la cual la Utopía (léase comunismo) se

entiende como algo que alcanza su identidad última por medio de la obliteración de la diferencia por la pura fuerza; o, en las memorables palabras de los *nouveaux philosophes*, como algo donde una línea directa va del Espíritu Absoluto de Hegel al Gulag de Stalin. Este estereotipo polémico de moda no tiene por supuesto ninguna clase de justificación histórica o textual. Los dos estudios fundamentaes de Marx sobre Hegel, para empezar, argumentaban convincentemente que la «concepción» hegeliana del Espíritu Absoluto no es mucho más que un síntoma de una situación histórica en la que su pensamiento no podía ir más allá[28]: menos una idea por derecho propio que una tentativa de resolver una contradicción histórica insoluble, y de proyectar algún imposible tercer término más allá de las alternativas de la reacción romántica y el utilitarismo burgués. Más que hacer el diagnótico de algún vicio irremediable de «idealismo» en el pensamiento de Hegel, debemos más modestamente acusarle de no haber sido capaz, en su momento histórico, de convertirse en Marx. El contenido del Espíritu Absoluto puede entenderse mejor en el contexto, para nosotros más local, de una proyección del espíritu del historiador y su relación con el pasado; pero incluso esta descripción retrospectiva de la visión dialéctica como el «domingo de la vida» y como la Rememoración (*Er-innerung*) de una historia ya terminada (la lechuza de Minerva que levanta el vuelo al crepúsculo) tiene que aprehenderse en el contexto histórico del fracaso de la revolución napoleónica y del desaliento de Hegel ante lo que era para él de una manera muy real el final de la historia en el que ponía sus propias esperanzas políticas y visionarias.

La evolución filosófica del propio Hegel hace ver claramente que la dialéctica hegeliana surge precisamente de su propio asalto contra la «teoría de la identidad», en la forma del sistema de Schelling, que él estigmatiza en la famosa observación sobre «la noche en que todas las vacas son grises. Una «reconciliación» del sujeto con el objeto en que ambos quedan obliterados, y en último término una orientación filosófica que termina en una visión mítica de la Identidad. De esa polémica misma surge el mecanismo central de la dialéctica, la noción de objetivación, sin la cual ni el contenido histórico de la propia obra de Hegel ni la dialéctica marxiana son concebibles. Es pues inexacto o deshonesto asociar al propio Hegel con lo que se ataca bajo el término de «teoría de la identidad»[29].

---

[28] V. Georg Lukács, *The young Hegel*, trad. de Rodney Livingstone (Cambridge: MIT Press, 1976); y Herbert Marcuse, *Reason and revolution* (Boston: Beacon, 1960).

[29] Así, no tengo más remedio que sentir que la valiosa historia de Martin Jay de la Escuela de Francfort hasta 1950, *The dialectical imagination* (Boston: Little, Brown, 1973), por exagerar el *leitmotiv* de la teoría de la no-identidad, acaba por dar la impresión errónea de que el blanco fundamental de la «teoría crítica» era el marxismo más que el capitalismo. La no-identidad entre sujeto y objeto muchas veces significa poco más que un enfoque materialista y «descentrador» del conocimiento. Con todo, a menos que miremos la «dialéctica negativa» como un ideal esencialmente estético, como la miro yo, lo mejor sería buscar la más auténtica práctica de la dialéctica en Adorno en *Philosophy of modern music* (trad. de A. G. Mitchell & W. V. Blomster [Nueva York: Seabury, 1973; trad. esp., *Filosofía de la nueva música.* Buenos Aires: Sur, 1966]) mejor que en las obras filosóficas (sobre la tensión entre el análisis musical y el filosófico, v. Susan Buck-Morss, *The origin of negative dialectics* [Nueva York: Free Press, 1977], pp. 33-49). Pero comp. Martin Jay, «The concept of totality», in *Telos*, núm. 32 (verano 1977).

En lo que se refiere Lukács, la concepción de la totalidad delineada en *Historia y conciencia de clase* debe leerse, no como una visión positiva del final de la historia en el sentido del Absoluto de Schelling, sino como algo muy diferente, a saber un patrón metodológico. No se ha visto bastante, en efecto, que el método de crítica ideológica de Lukács —como la dialéctica hegeliana misma y su variante satriana en el imperativo metodológico de totalización propuesto en la *Crítica*— es una operación de demistifición esencialmente crítica y negativa. El análisis central que hace Lukács del carácter ideológico de la filosofía clásica alemana puede verse desde esta perspectiva como una variante creadora y original de la teoría de la ideología de Marx, que no es, como se cree a menudo, la de la falsa conciencia, sino más bien la de la limitación estructural y la clausura ideológica. Ni tampoco el análisis fundador de Marx de la ideología pequeño-burguesa en *El dieciocho Brumario* se predica de la afiliación o los orígenes de clase: «Lo que hace de (los intelectuales pequeño-burgueses) los representantes de la pequeña burguesía es el hecho de que en sus espíritus no van más allá de los límites más allá de los cuales esta última no van en la vida, que se dejan constantemente llevar, teóricamente, a los mismos problemas y soluciones a los que el interés material y la posición social llevan políticamente a esta última. Tal es, en general, la relación entre los representantes políticos y literarios de una clase y la clase que representan»[30].

Sugeriremos que semejante enfoque pone a la ideología en los términos de unas *estrategias de contención,* ya sean intelectuales o (en el caso de los relatos) formales. El logro de Lukács fue haber entendido que semejantes estrategias de contención —que el propio Marx describió principalmente en sus críticas a la economía política clásica y los ingeniosos marcos que ésta construyó a fin de esquivar las consecuencias últimas de ciertas vislumbres como la de la relación entre trabajo y valor— pueden desenmascararse únicamente por medio de la confrontación con el ideal de totalidad que implican y a la vez reprimen. Desde esta perspectiva, la noción hegeliana del Espíritu Absoluto se ve precisamente como una estrategia tal de contención, lo cual permite que lo que puede pensarse parezca internamente coherente en sus propios términos, a la vez que reprime lo impensable (en este caso, la posibilidad misma de una praxis colectiva) que yace más allá de sus límites. Aquí el marxismo está implicado indudablemente como ese pensamiento que no conoce límites de esa clase, y que es infinitamente totalizable, pero la crítica ideológica no depende de alguna concepción dogmática o «positiva» del marxismo como sistema. Más bien es simplemente el lugar de un imperativo de totalizar, y las diversas formas históricas del marxismo pueden a su vez someterse efectivamente a la misma clase exacta de crítica de sus límites ideológicos locales o estrategias de contención. En este sentido, la gran frase de Hegel, «lo verdadero es el todo», es menos una afirmación de algún lugar de la verdad que el propio Hegel (u otros) pudieran ocupar, que una perspectiva y un

---

[30] Karl Marx, *The eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte* (Nueva York: International, 1963) [trad. ingl. de *El 18 Brumario de Luis Bonaparte*], pp. 50-51.

método mediante el cual lo «falso» y lo ideológico pueden desenmascararse y hacerse visibles.

Este estatuto negativo y metodológico del concepto de «totalidad» puede mostrarse también en obra en esas filosofías postestructurales que repudian explícitamente tales «totalizaciones» en nombre de la diferencia, el flujo, la diseminación y la heterogeneidad; piensa uno en la concepción del texto esquizofrénico de Deleuze y la desconstrucción derrideana. Si semejantes percepciones son de celebrarse en sus intensidad, deben acompañarse de alguna apariencia inicial de continuidad, alguna ideología de unificación ya establecida, que es su misión rebatir y desbaratar. El valor de lo molecular en Deleuze, por ejemplo, depende estructuralmente del impulso molar o unificante preexistente contra el que se lee su verdad. Sugeriremos por consiguiente que son éstas filosofías de segundo grado o críticas, que reconfirman el estatuto del concepto de totalidad por su acción misma contra él; semejante movimiento se elabora más explicitamente aún en la «dialéctica negativa» de Adorno, con su contraafirmación —«el todo es lo no verdadero»— en la que la dialéctica clásica, mordiéndose la cola, trata de desconstruirse a sí misma.

Entendida así, la concepción crítica de la «totalidad» en Lukács puede transformarse inmediatamente en un instrumento de análisis narrativo, por la vía de poner atención en aquellos marcos narrativos o estrategias de contención que intentan dotar a sus objetos de representación de una unidad formal. En efecto, los ensayos demasiado familiares sobre el realismo del período medio de Lukács —leídos a menudo como simples ejercicios de «teoría del reflejo»— recobran su interés si se los reescribe de esta manera, como estudios de aquellos casos narrativos privilegiados (los llamados «grandes realistas») en que los marcos y estrategias de contención muy elaborados de un modernismo tardío no parecían todavía necesarios por una razón o por otra.[31]

---

[31] Tenemos que añadir un comentario final sobre la resonancia política codificada de este debate, que los críticos de la «totalización» han interpretado tan a menudo como un ataque a la ideología monolítica o totalitaria. Semejante «análisis ideológico» instantáneo puede yuxtaponerse con provecho a la lectura social del debate, como indicio simbólico de las distintas situaciones a que se enfrentaba la izquierda en los contextos nacionales estructuralmente diferentes de Francia y de los Estados Unidos. La crítica de la totalización en Francia corre parejas con una llamado a una política «molecular» o local, no global, no de partido: y ese repudio de las formas tradicionales de la acción de clase y de partido refleja evidentemente el peso histórico de la centralización francesa (que opera tanto en las instituciones como en las fuerzas que se les oponen), así como la emergencia tardía de lo que puede llamarse muy aproximadamente un movimiento «contracultural», con el quebrantamiento del aparato de la vieja célula familiar y una proliferación de subgrupos y «estilos de vida» alternativos. En los Estados Unidos, por otra parte, es precisamente la intensidad de la fragmentación social de este último tipo lo que ha hecho históricamente difícil unificar a la izquierda o a las fuerzas «antisistemáticas» de alguna manera duradera y efectiva. Los grupos étnicos, los movimientos de vecindad, el feminismo, los varios grupos de estilos de vida «contraculturales» o alternativos, la disidencia laboral del común, los movimientos estudiantiles, los movimientos monotemáticos: todos parecían en los Estados Unidos proyectar demandas y estrategias que eran teóricamente incompatibles unas con otras e imposibles de coordinar sobre ninguna base política práctica. La forma privilegiada en que la izquierda norteamericana puede desarrollarse hoy tiene que ser pues necesariamente la de

En efecto, de alguna manera paradójica o dialéctica, la concepción de la totalidad de Lukács puede decirse que aquí coincide con la noción althusseriana de Historia o de lo Real como «causa ausente». La totalidad no es accesible para la representación, como tampoco es accesible en la forma de alguna verdad última (o momento del Espíritu Absoluto). Y puesto que Sartre intervino en esa discusión, la mejor manera en que podemos ilustrar el complejo proceso por el cual el «todo» se mantiene fiel y se «representa» en su ausencia misma, será citar un torturado y autodestructor pasaje de *Les chemins de la liberté*, en el que la totalidad se afirma en el movimiento mismo con el que es negada, y se representa en el lenguaje mismo que le niega toda posible representación:

> Una vasta entidad, un planeta, es un espacio de un millón de dimensiones; los seres tridimensionales no podrían ni siquiera imaginarlo. Y sin embargo cada dimensión era un conciencia autónoma. Trata de mirar directamente a ese planeta, se desintegraría en diminutos fragmentos y no quedaría nada sino conciencia. Cien millones de conciencias libres, cada una consciente de las paredes, de la lumbre de un cigarro, de unas caras familiares, cada una construyendo su destino sobre su propio responsabilidad. Y sin embargo cada una de esas conciencias, por contactos imperceptibles y cambios insensibles, realiza su existencia como una célula en un gigantesco e invisible coral. La guerra: cada uno es libre, y sin embargo los dados están echados. Está allí, está en todas partes, es la totalidad de todos mis pensamientos, de todas las palabras de Hitler, de todos los actos de Gómez; pero no hay nadie para sumar eso. Existe sólo para Dios. Pero Dios no existe. Y sin embargo la guerra existe.[32]

Si resulta apresurado caracterizar el concepto tradicional de totalidad como orgánico, y más inadecuado aún caracterizar su opuesto, el concepto de estructura, como mecánico, lo que puede subrayarse por lo menos es la significación de las zonas de la estética y la lingüística donde esos conceptos se adoptaron inicialmente[33] y se prepararon para sus usos ulteriores y más inmediatamente figurados en terrenos tales como la teoría social. Sería legítimo por lo tanto concluir esta yuxtaposición provisional de los dos en los términos de la *estética* que proyecta cada uno de ellos. Estamos ahora, en plena cultura postestructuralista, mejor

una *política de alianzas;* y semejante política es el equivalente práctico estricto del concepto de totalización en el nivel teórico. En la práctica, por tanto, el ataque contra el concepto de «totalidad» en el marco norteamericano significa minar y repudiar la única perspectiva realista en que puede nacer una izquierda genuina en este país. Hay por consiguiente un problema real en cuanto a la importación y traducción de polémicas teóricas que tienen un contenido semántico bastante diferente en la situación nacional donde se originaron, como la de Francia, donde los diversos movimientos nacientes en favor de la autonomía regional, la liberación femenina y la organización de vecindario se perciben como reprimidos, o por los menos estorbados en su desarrollo, por las perspectivas globales o «molares» de los partidos de masas de la izquierda tradicional.

[32] Jean-Paul Sartre, *The reprieve,* trad. de Eric Sutton (Nueva York: Vintage, 1973) [es trad. de *Le sursis*], p. 326.

[33] V. un comentario de los orígenes estéticos de la dialéctica en Georg Lukács, *Beiträge zur Geschichte der Aesthetik,* y en particular el ensayo sobre la estética de Schiller, en *Probleme der Aesthetik* (Neuwied: Luchterhand, 1969).

situados para ver que la totalidad expresiva asociada aquí con Hegel y Lukács implica el valor de lo que se llama a veces forma orgánica, y proyecta la noción de obra de arte como un todo ordenado: lo que incumbe al crítico —la tarea de la interpretación mirada desde el punto de vista de la causalidad expresiva— es por consiguiente buscar un significado unificado al que contribuyen los diversos niveles y componentes de la obra de una manera jerárquica.

Se sigue de ello que la misión interpretativa de una causalidad propiamente estructural encontrará por el contrario su contenido privilegiado en las brechas y discontinuidades que existen dentro de la obra, y en último término en una concepción de la anterior «obra de arte» como un texto heterogéneo y (para usar la más dramática de las consignas recientes) esquizofrénico. En el caso de la crítica literaria althusseriana propiamente dicha, entonces, el objeto apropiado de estudiio surge únicamente cuando la apariencia de unificación formal es desenmascarada como una falla o un espejismo ideológico. La auténtica función del texto cultural se presenta entonces más como una *interferencia* entre niveles, como una subversión de un nivel por otro; y para Althusser y Pierre Macherey la forma privilegiada de esa desunidad o disonancia es la objetivización de lo ideológico por obra de la producción estética[34]. La meta de una interpretación o exégesis propiamente estructural se convierte así en la explosión del texto aparentemente unificado en una multitud de elementos contradictorios que chocan unos con otros. Sin embargo, a diferencia del post-estructuralismo canónico, cuyo gesto emblemático es aquel con el que Barthes, en *S/Z*, fragmenta un relato de Balzac en una operación al azar de múltiples códigos, la concepción althusseriana/marxista de la cultura requiere que esa multiplicidad se reunifique, si no en el nivel de la obra misma, entonces en el nivel de su proceso de producción, que no es al azar sino que puede describirse como una operación funcional coherente por derecho propio. La actual celebración post-estructural de la discontinuidad y heterogeneidad no es por consiguiente más que un momento inicial en la exégesis althusseriana, que requiere después que los fragmentos, los niveles inconmensurables, los impulsos heterogéneos del texto vuelvan a relacionarse una vez más, pero en el modo de la diferencia estructural y la contradicción determinada. En los capítulos interpretativos de esta obra, he encontrado que era posible sin demasiada incoherencia respetar a la vez el imperativo metodológico implícito en el concepto de totalidad o totalización, y la atención bastante diferente de un análisis «sintomático» a las discontinuidades, brechas, acciones a distantica, dentro de un texto cultural sólo en apariencia unificado.

Pero estas distintas estéticas —que acabamos de caracterizar en términos de continuidad y discontinuidad, homogeneidad y heterogeneidad, unificación y dispersión— pueden aprehenderse y diferenciarse también según la naturaleza

[34] Esas posiciones están enunciadas en Althusser, «Letter on art», in *Lenin and philosophy,* trad. de Ben Brewster (Nueva York: Monthly Review, 1971), pp. 221-227; y en Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire* (Paris: Maspéro, 1970), muy notablemente en el capítulo sobre Jules Verne.

inmanente o trascedente de las interpretaciones que proponen. Con razón o sin ella, se ha sentido que una crítica totalizadora era trascendente en el mal sentido de la palabra, o en otras palabras que apelaba, para su contenido interpretativo, a esferas y niveles exteriores al texto propiamente dicho. Hemos visto que tales operaciones aparentemente extrínsecas vuelven a traerse después al marco mismo cuando este último se expande y se totaliza sistemáticamente. Así, puede alegarse que este tipo de interpretación, aunque contiene un momento trascendente, prevé ese momento como extrínseco tan sólo *provisionalmente,* y requiere para completarse un movimiento hacia el punto en el que ese contenido aparentemente externo (actitudes políticas, materiales ideológicos, categorías jurídicas, la materia prima de la historia, los procesos económicos) se trae finalmente de nuevo al interior del proceso de lectura.

El ideal de una crítica puramente inmanente no es claramente exclusivo del postestructuralismo, sino que domina una multitud de métodos críticos a partir del viejo *New Criticism.* Argumentaremos en secciones subsiguientes que una crítica inmanente en este sentido es un espejismo. Pero la originalidad de la interpretación althusseriana, en particular tal como se desarrolla en la obra de Macherey, puede formularse de una manera bastante diferentes, y puede entenderse como una operación deductiva. Desde este punto de vista, la obra o el texto no se inserta en un proceso genético en el que se lo entiende como surgiendo de tal o cual momento previo de forma o de estilo; ni tampoco «extrínsecamente» relacionado con algún cimiento o contexto que esté dado por lo menos inicialmente como algo que se extiende más allá de él. Más bien los datos de la obra son interrogados en los términos de sus condiciones de posibilidad formales y lógicas, y más particularmente *semánticas.* Tal análisis implica de este modo la *reconstrucción* hipotética de los materiales —contenido, paradigmas narrativos, prácticas estilísticas y lingüísticas— que tuvieron que estar dados de antemano para que se produjera ese texto particular en su especificidad histórica única. Demostraremos en capítulos subsiguientes qué es lo que está en juego en una operación tal; lo que hemos querido alegar aquí es que eso es también, pero en un sentido nuevo e inesperado, un acto interpretatio o hermeneútico: y con esta afirmación —que existe un modo de interpretación que es específico de la tercera forma o forma estructural de causalidad de Althusser— queda completa esta larga digresión.

II

No obstante, la distinción alegada por Deleuze y Guattari entre la interpretación «pasada de moda» y la «desconstrucción» contemporánea sugiere un medio útil para distinguir los varios métodos críticos interpretativos con que tenemos que habérnoslas ahora. Dejando de lado por el momento la posibilidad de cualquier crítica genuinamente inmanente, daremos por sentado que una crítica que plantea la pregunta «¿Qué significa!» constituye algo así como una operación alegórica en la que un texto se *reescribe* sistemáticamente en los términos de algún código maestro fundamental o «determinación en última instancia». En esta perspectiva,

entonces, toda «interpretación» en sentido estrecho exige la transformación obligatoria o imperceptible de un texto dado en una alegoría de su código o «significado trascendental»: el descrédito en que ha caído la interpretación coincide pues con la mala reputación que cubre a la alegoría misma.

Sin embargo, mirar de esta manera la interpretación es adquirir los instrumentos por medio de los cuales podemos obligar a una práctica interpretativa dada a alzarse y decir su nombre, dejar caer su código maestro y revelar con ellos sus apuntalamientos ideológicos. No debería ser necesario, en la atmósfera intelectual de estos días, abogar laboriosamente en favor de la posición según la cual todas las formas de práctica, incluyendo la crítica literaria, implican y presuponen una forma de teoría; que el empirismo, el espejismo de una práctica radicalmente no teórica, es una contradicción en los términos; que hasta los tips más formalizadores de análisis literario o textual llevan una carga teórica cuya denegación la desenmascara como ideológica. Desgraciadamente, semejante posición, que daremos por sentada en lo que sigue, tiene que volverse a argumentar y defender siempre. Pasaremos ahora, sin embargo, a la afirmación más escandalosa aún de que el marco de trabajo teórico o las presuposiciones de un método dado son en general la ideología con que ese método trata de perpetuarse. Así, en otro lugar, he sugerido que inluso un «método» aparentemente tan histórico como el viejo *New Criticism* presupone una «visión» o «teoría» específica de la historia.[35] Aquí iré mucho más allá que eso y alegaré que incluso las lecturas más inocentemente formalizadoras del *New Criticism* tienen como función última y esencial la propagación de esa particular visión de lo que es la historia. En efecto, no es concebible ningún modelo operativo del funcionamiento del lenguaje, la naturaleza de la comunicación o el acto verbal y de la dinámica del cambio formal y estilístico que no implique toda un filosofía de la historia.

En la presente obra, nos ocuparemos menos de esos modos de análisis formal o estilístico, puramente textual, limitados por lo general estratégicamente a la poesía lírica, que de los diversos tipos de reescrituras «fuertes» implicados en las interpretaciones que se identifican como tales y llevan un marbete particular. Pero debemos dar cierto lugar inicial a lo que sigue siendo hoy la forma predominante de crítica cultural, a pesar de su repudio por cada generación sucesiva de teóricos literarios (cada una por razones diferentes). Es la que llamaremos crítica *ética*, y constituye el código predominante en cuyos términos tiende a contestarse a la pregunta «¿Qué significa?» El análisis ético es una categoría más vasta que los otros tipos actualmente estigmatizados de pensamiento a los que incluye y subsume: el pensamiento metafísico, que presupone la posibilidad de preguntar sobre el «sentido» de la vida (incluso allí donde a esas preguntas contestan negativamente los diversos existencialismos), y el llamado humanismo, que se cimenta siempre en cierta concepción de la «naturaleza humana».[36] En su sentido más estrecho, el pensamiento ético proyecta como rasgos permanentes de la

---

[35] V. *Marxism and form* (Princeton: Princeton University Press, 1971), pp. 323, 331-333.

[36] «Metafísica» y «humanismo» son las categorías críticas negativas de los grupos derrideanos y althusserianos respectivamente, explícitamente colocadas por cada uno bajo la categoría materialista

«experiencia humana», y por lo tanto como un especie de «sabiduría» sobre la vida personal y las relaciones interpersonales, lo que son en realidad las especificidades históricas e institucionales de determinado tipo de solidaridad de grupo o cohesión de clase. Volveremos con alguna extensión, en el próximo capítulo, a la manera en que toda ética vive por exclusión y predica ciertos tipos de Otredad o de mal; que esto tiene que tener en último término consecuencias políticas es obvio, y uno de los subtemas de la presente obra será en efecto la tentación de la ética de retenerse a sí misma asignando impulsos hostiles y más propiamente políticos a la categoría en último término negativa del *resentimiento*.

Con todo, al lector puede parecerle paradójico o incluso perverso que se caracterice el conjunto de las variedades de crítica literaria de hoy como «éticas», término por el que solemos entender un gesto didáctico moralizador o moralista del tipo que presumiblemente desapareció con el grupo *Scrutiny* si es que no con la era victoriana. Esto equivale a no reconocer la forma dominante que ha tomado la ética en nuestra propia situación, que es esencialmente psicológica y psicologizante, incluso allí donde apela a la autoridad de tal o cual versión del psicoanálisis. Aquí las nociones de identidad personal, los mitos de reunificación de la psique y el espejismo de alguna «persona» o «ego» junguianos ocupan el lugar de los viejos temas de la sensibilidad moral y la conciencia ética y reconfirman la adecuación de ese otro tema continental contemporáneo que, como veremos más extensamente en el Capítulo 3, gira en torno de la crítica del «centro» y del yo «centrado». Con todo, esos diversos motivos postestructurales no deben entenderse como un apoyo masivo al postestructuralismo, cuyo carácter antimarxista es cada vez más evidente actualmente en Francia. Por el contrario, argumentaré que sólo la dialéctica ofrece una vía para «descentrar» concretamente al sujeto y para trascender lo «ético» en la dirección de lo político y lo colectivo.

La interpretación propiamente dicha —lo que hemos llamado reescritura «fuerte», distinguiéndola de la reescritura débil de los códigos éticos, que de una manera o de otra proyectan todos diversas nociones de la unidad y la coherencia de la conciencia— presupone siempre, si no una concepción del inconsciente mismo, por lo menos algún mecanismo de mistificación o represión en cuyos términos tendría sentido buscar un significado latente detrás del manifiesto, o reescribir las categorías de superficie de un texto en el lenguaje más fuerte de un código interpretatvo más fundamental. Tal vez sea éste lugar de responder a la objeción del lector ordinario cuando se le enfrenta a interpretaciones elaboradas e ingeniosas: que el texto quiere decir precisamente lo que dice. Desgraciadamente, ninguna sociedad ha estado nunca tan mistificada de tantas maneras como la nuestra, saturada como está de mensajes e información, que son los vehículos mismos de la mistificación (el lenguaje, como dijo Talleyrand, nos fue dado para ocultar nuestros pensamiento). Si todo fuera transparente, entonces no sería

más global de «idealismo». A mi entender, tales categorías filosóficas son útiles cuando se considera que se refieren, tan literalmente como sea posible, a las más banales actitudes y presuposiciones cotidianas: parecería «idealista» absolutizar cualquier categoría del idealismo y tematizar cualquier forma de error o falsa conciencia como una categoría transhistórica.

posible ninguna ideología ni tampoco ninguna dominación: evidentemente no es ese nuestro caso. Pero por encima y más allá del puro hecho de la mistificación, debemos apuntar al problema suplementario implicado en el estudio de los textos culturales o literarios, o en otras palabras, esencialmente en las narraciones: pues aun si el lenguaje discursivo hubiera de tomarse literalmente, hay siempre, y de manera constitutiva, un problema sobre el «significado» de la narración como tal; y el problema de la evaluación y subsiguiente formulación del «significado» de tal o cual narración es la cuestión hermenéutica que nos deja tan profundamente inmersos en nuestra presente investigación como cuando se planteó la objeción.

Puede alegarse que todos los sistemas o posiciones filosóficos originales de los tiempos recientes hay proyectado de una manera o de otra una hermenéutica que les es específica. Así, yo he alegado en otro lugar que la mayoría de los estructuralismos clásicos practican una hermenéutica cuyo código maestro o clave interpretativa es simplemente el Lenguaje mismo[37]. De modo parecido, podríamos señalar otras tentativas locales de construir una hermenéutica universal, como el sistema interpretativo de corta vida del período clásico del existencialismo sartriano, según el cual era posible leer los estilos literarios, la estructura de la imaginería, los rasgos caracterológicos y los valores ideológicos en términos de ansiedad y de miedo a la libertad[38]. Mientras tanto, un crítica fenomenológica no sin relación con los diversos existencialismos encontró un código maestro en la experiencia y la temática de la temporalidad: una temática que parece extrañamente fechada, una experiencia que ya no parece particularmente obsesiva en el mundo postmoderno de hoy.

Pero está claro que el sistema interpretativo más influyente y elaborado de los tiempos recientes es el del psicoanálisis, que puede efectivamente reivindicar la distinción de ser la única hermenéutica realmente nueva y original desarrollada desde la gran patrística y el sistema medieval de los cuatro sentidos de la escritura. Ha sido tanta la sugestividad del modelo freudiano, que algunos términos y mecanismos secundarios sacados de él pueden encontrarse dispersos a gran distancia de su fuente original, puestos al servicio de sistemas bastante inconexos, e incluso en las siguientes páginas.

Llegar a una estimación última del psicoanálisis nos exigiría historizar radicalmente el freudismo mismo, y alcanzar una perspectiva reflexiva desde la cual las condiciones de posibilidad históricas y sociales del método freudiano y de sus objetos de estudio salten a la vista. Esto no se logra reubicando simplemente a Freud y la Viena y la Europa central de su época, aunque ese material es claramente de gran interés[39]. Ni se logra tampoco cuando subrayamos la dependencia

---

[37] V. *The prison-house of language* (Princeton: Princeton University Press, 1972), pp. 195-205.

[38] V. mi «Three methods in Jean-Paul Sartre's literary criticism», in John K. Simon, comp., *Modern French criticism* (Chicago: University of Chicago Press, 1972), pp. 9-27. Volveremos a las funciones ideológicas del existencialismo, así como a la posibilidad de un análisis sociológico de esta filosofía, en el cap. 5.

[39] V. por ejemplo Juliet Mitchell, *Psychoanalysis and feminism* (Londres: Allen Lane, 1974; trad. *Psicoanálisis y feminismo,* Barcelona: Anagrama, 1976), pp. 419-435; y Stephen Toulmin & A. Janik, *Wittgenstein's Vienna* (Nueva York: Simon & Schuster, 1973; *trad. La Viena de Witgenstein,* Madrid: Taurus, 1974).

del código maestro psicoanalítico, pero también de su materia prima —los traumas infantiles, las fantasías de la escena primitiva, los conflictos edípidos, las enfermedades del «período» tales como la histeria—, respecto de la institución histórica de la familia nuclear[40]. Las condiciones de posibilidad del psicoanálisis se hacen visibles, podríamos imaginar, únicamente cuando empezamos a apreciar la extensión de la fragmentación psíquica desde los comienzos del capitalismo, con su cuantificación y racionalización sistemáticas de la experiencia, su reorganización instrumental del sujeto tanto como del mundo exterior. Que la estructura de la psique es histórica, y tiene una historia, es sin embargo algo que nos resulta tan difícil de captar como la idea de que los sentidos no son a su vez órganos naturales sino más bien resultados de un largo proceso de diferenciación dentro de la historia humana[41]. Pues la dinámica de la *racionalización* —término de Weber que Lukács retraducirá estratégicamente como *cosificación* en *Historia y conciencia de clase*— es una dinámica compleja en la que las unidades tradicionales o «naturales» (*naturwüchsige*), formas sociales, relaciones humanas, acontecimientos culturales, incluso sistemas religiosos, se fragmentan sistemáticamente a fin de reconstruirlos más eficazmente, en la forma de nuevos procesos o mecanismos post-naturales; pero en los que al mismo tiempo esos fragmentos y trozos desmembrados ahora aislados de las viejas unidades adquieren cierta autonomía propia, una coherencia semiautónoma que, sin ser meramente un reflejo de la cosificación y racionalización capitalista, sirve también en cierta medida para compensar la deshumanización de la experiencia que acarrea la cosificación, y para rectificar los efectos, de otro modo intolerables, del nuevo proceso. Así, para usar un ejemplo obvio, a medida que la vista se convierte en una actividad separada por derecho propio, adquiere nuevos objetos que son ellos mismos productos de un proceso de abstracción y racionalización que despoja a la experiencia de lo concreto de atributos tales como el color, la profundidad espacial, la textura, y cosas así, que a su vez sufren una cosificación. La historia de las formas refleja evidentemente este proceso por el cual los rasgos visuales del ritual, o aquellas prácticas de la imaginería todavía funcionales en las ceremonias religiosas, se secularizan y reorganizan como fines por sí mismos, en la pintura de caballete y en nuevos géneros como el paisaje, después más abiertamente en la revolución perceptual de los impresionistas, y llega finalmente a la proclamada autonomía de

[40] Jacques Lacan ha subrayado sugestivamente la relación entre el psicoanálisis emergente y su materia prima histórica: la histeria como «deseo de desear». (V. Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (París: Seuil, 1973; trad., *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. Seminarios XI*, Barcelona: Barral, 1977), p. 16: «Por eso la histeria nos pone, diría yo, en la pista de cierto pecado original del psicoanálisis», con lo cual se refiere evidentemente a la relación de este «ciencia» con su situación histórica y condiciones de posibilidad. La histeria en este sentido puede entenderse como un rasgo históricamente nuevo del fenómeno más general de la cosificación comentado en el capítulo 5).

[41] «Los *sentidos* se han vuelto pues *teóricos* en su praxis inmediata. Se relacionan con la *cosa* por sí misma, pero la cosa misma es una relación *objetiva humana* consigo misma y con el hombre, y viceversa» (Karl Marx, *Economic and philosophical manuscripts*, segundo manuscrito, «Private property and communism», sección 4, en *Early writings*, trad. de Rodney Livingstone & Gregor Benton [London: Penguin/NLB, 1975], p. 352; hay trad., *Manuscritos económico-filosóficos*. Toda la sección es del mayor interés).

lo visual en el expresionismo abstracto. Lukács no se equivoca pues al asociar la emergencia de ese modernismo con la cosificación que es su precondición; pero simplifica excesivamente y desproblematiza una situación complicada e interesante al ignorar la vocación utópica del sentido recientemente cosificado, la misión de ese lenguaje colorístico realzado y autónomo de restaurar por lo menos una experiencia simbólica de gratificación libidinal en un mundo donde se ha secado, un mundo de extensión, gris y meramente cuantificable. Algo muy parecido puede decirse de la experiencia realzada del lenguaje en el mundo moderno; y sería de desear que quienes celebran el descubrimiento de lo Simbólico reflexionaran en las condiciones históricas de posibilidad de este sentido nuevo y específicamente moderno de la construcción lingüística, semiótica, textual de la realidad. El «descubrimiento» del Lenguaje corre parejas con su abstracción estructural desde la experiencia concreta, con su hipóstasis como objeto, poder o actividad autónomo (la obra del último Wittgenstein, a quien se coloca tan a menudo entre los ideólogos de lo Simbólico, puede leerse también en el sentido muy diferente de una crítica precisamente de esa conceptualización del lenguaje como cosa en sí[42]).

Para volver a ese nuevo acontecimiento que fue la emergencia del psicoanálisis, debe quedar claro que la autonomización de la familia como espacio privado dentro de la naciente esfera pública de la sociedad burguesa, y como la «especialización» por medio de la cual la infancia y la situación familiar se diferencian cualitativamente de otras experiencias biográficas, son sólo rasgos de un proceso mucho más general de desarrollo social, que incluye también la autonomización de la sexualidad. El objeto de estudio de Freud, sin duda alguna, es menos la sexualidad como tal que el deseo y su dinámica como un todo; pero una vez más, la precondición de la articulación y análisis de los mecanismos del deseo de acuerdo con temas clave o significantes tales como el falo, la castración, la escena primitiva, los estadios psicosexuales, el narcisismo, la represión, Eros opuesto a Thánatos, y cosas de este tenor —que pueden tomarse como la temática de la hermenéutica freudiana consiste en el previo aislamiento de la experiencia sexual, que hace posible que sus rasgos constitutivos acarreen un significado simbólico más amplio. La demostración psicoanalítica de las dimensiones sexuales de la experiencia y comportamiento ostensiblemente no sexual sólo es posible cuando el «dispositivo» o aparato sexual, por medio de un proceso de aislamiento, autonomización, especialización, se ha desarrollado hasta llegar a ser un sistema de signos independiente o una dimensión simbólica por derecho propio; mientras la sexualidad sigue estando integrada en la vida social en general, como, digamos, la comida, sus posibilidades de extensión simbólica están en ese mismo grado limitadas, y lo sexual mantiene su estatuto como acontecimiento banal del mundo interior y función corporal. Sus posibilidades

[42] Por ejemplo: «La paradoja sólo desaparece si rompemos radicalmente con la idea de que el lenguaje funciona siempre de una manera, sirve siempre al mismo propósito: transmitir pensamientos —que pueden ser sobre casas, dolores, el bien y el mal o lo que se quiera» (Ludwig Wittgenstein, *Philosophical investigations* [Oxford: Blackwell, 1958], párr. 304, p. 102; trad. *Investigaciones filosóficas*, Barcelona: Crítica, 1988). Y v. también Ferruccio Rossi-Landi, «Per un uso marxiano di Wittgenstein», en *Linguaggio come lavoro e come mercato* (Milano: Bompiani, 1968), pp. 11-60.

simbólicas dependen de su exclusión del campo social. En cuanto a la sexualidad primitiva, si fuéramos capaces de captar imaginativamente la trayectoria simbólica que conduce desde los tatuajes y la mutilación ritual hasta la constitución de zonas erógenas en el hombre y la mujer modernos[43], habríamos dado un gran paso hacia el sentimiento de la historicidad del fenómeno sexual.

Como sugerí más arriba, sin embargo, lo sexual y su temática deben considerarse como la ocasión de la hermenéutica freudiana, y como la fuente de su particular sistema semiótico o simbólico, más que como su mecanismo fundamental. En efecto, ese corte estructural en la hermenéutica psicoanalítica entre su código interpretativo y su modelo funcional básico (o modelos, pues Freud propuso toda una serie de ellos a lo largo de su carrera[44]) pueden explicar la situación paradójica de la crítica freudiana de hoy, de la que podríamos afirmar que la única gente seria que todavía se interesa en ella son los propios freudianos, al mismo tiempo que el prestigio y la influencia de la obra freudiana y del psicoanálisis como método y modelo no ha sido nunca tan inmensa en ningún momento de su historia. Habiendo aprendido la lección freudiana sobre el simbolismo sexual, en otras palabras, nuestro interés ha quedado satisfecho en ese terreno especializado y puede desplazarse hacia la cuestión más general pero también más candente de la interpretación misma, y hacia la contribución que ciertos manuales hermenéuticos básicos tales como *La interpretación de los sueños* y *El chiste y el Inconsciente* le han aportado.

El centro alrededor del cual gira el sistema interpretativo freudiano no es la experiencia sexual sino más bien el cumplimiento de lo que se quiere, o de su variante más metafísica, el «deseo», puesto como la dinámica misma de nuestro ser como sujetos individuales. ¿Será necesario subrayar la dependencia de este «descubrimiento» respecto de la creciente abstracción de la experiencia en la sociedad moderna? Sin embargo, lo mismo podría decirse de otro temas interpretativos desarrollados durante este período, y en particular de la meditación, desde Nietzsche hasta Weber, sobre la naturaleza del valor como tal. La «trasmutación de todos los valores» de Nietzsche y también la noción del propio Weber de una «ciencia libre de valores» (generalmente malinterpretada como la «objetividad» científica neutral[45]) constituyen otras tantas tentativas de proyectar algún punto de vista arquimediano fuera de la vida social, desde el que los valores del mundo interior de esta última pudieran abstraerse y estudiarse en una especie de aislamiento experimental o de laboratorio. Como las abstracciones bastante diferentes de Freud, entonces, esas tales concepciones del valor sólo son subjetivamente posibles sobre la base de alguna disociación objetiva dentro de la acción o del comportamiento mismos; y en un capítulo ulterior veremos cuán profunda-

[43] V. Serge Leclerc, «La mi-prise de la lettre», en *Démasquer le réel* (Paris: Seuil, 1971). pp. 63-69.

[44] Paul Ricoeur, *Freud and philosophy* (New Haven: Yale University Press, 1970; trad. *Freud: una interpretación de la cultura,* México: siglo XXI, 1970), pp. 65-157.

[45] V. Eugène Fleischmann, «De Nietzsche à Weber», *Archives Européennes de Sociologie,* 5 (1964), pp. 190-238; y también mi «Vanishing mediator: Narrative structure in Max Weber», *New German Critique,* núm. 1 (invierno 1973), pp. 52-89.

mente marcada está la obra de Joseph Conrad por la dialéctica del valor, que nos lo revela inesperadamente como el contemporáneo de Nietzsche y de Weber.

Pues con el advenimiento de la sociedad secular y la desacralización de los caminos de la vida y de los diversos rituales de la actividad tradicional, con la nueva movilidad del mercado y la libertad de vacilar ante todo un repertorio de profesiones así como con la correlativa «mercancialización» más fundamental aún y cada vez más universal de la fuerza de trabajo (de la que dependió a su vez el descubrimiento esencial de la teoría valor en cuanto al trabajo), se hizo posible por primera vez separar la cualidad única y el contenido concreto de una actividad particular respecto de su organización o finalidad abstracta, y estudiar esta última aisladamente. Pretender que la concepción freudiana del cumplimiento del deseo es un estadio tardío en este proceso de abstracción (y que tiene como predecesores epistemológicos a la teoría marxiana de la fuerza de trabajo y a las subsiguientes concepciones nietscheana y weberiana del valor) es simplemente observar que no podemos hablar de cumplimiento de lo que se quiere o desea excepto por la vía de una poderosa abstracción llevada a cabo en una multitud de propósitos o deseos concretos e irreductibles; y la posibilidad de llevar a cabo semejante abstraccción conceptual subjetivamente depende de la realización objetiva preliminar de semejantes procesos dentro de las materias primas u objetos de estudio. Sólo podemos pensar de manera abstracta sobre el mundo en la medida en que el mundo mismo se ha vuelto ya abstracto.

Desde el punto de vista de una hermenéutica política, medida por relación con las exigencias de un «inconsciente político», debemos concluir que la concepción del cumplimiento del deseo sigue encerrada en una problemática del sujeto individual y la psicobiografía individual que sólo indirectamente nos es útil. La reescritura lacaniana de Freud no debe leerse como una simple variante de esa hermenéutica freudiana, sino más bien como un viraje sustancial y reflexivo desde la proposición freudiana sobre la naturaleza de la dinámica del sujeto (cumplimiento del deseo) hasta la interrogación de esa problemática misma, poniendo en primer plano la categoría de sujeto y estudiando el proceso por el que esa realidad psíquica (la conciencia) —así como sus ideologías e ilusiones apuntaladoras (el sentimiento de la identidad personal, el mito del ego o la persona, y así sucesivamente)— se transforma en las rigurosas y autoimpuestas limitaciones de la noción freudiana de cumplimiento individual del deseo. Pero la ideología del deseo en sus formas más plenamente realizadas es menos un modo interpretativo que toda una visión del mundo, una genuina metafísica, tanto más resonante y atractiva cuanto más extremas y grandiosas son sus versiones, como aquella, enriquecida con la muerte y lo arcaico, de la tardía metapsicología del propio Freud, con su visión de la lucha inmortal entre Eros y Thánatos. Semejantes «teorías» reescriben indudablemente la obra; en las diversas ideologías del deseo que se han propuesto, desde Georges Bataille hasta Deleuze, pasando por variantes norteamericanas como la de Norman O. Brown, el objeto de comentario queda efectivamente transformado en una alegoría cuyo relato maestro es la historia del deseo mismo, luchando contra una realidad expresiva, rompiendo convulsivamente los grilletes que fueron diseñados para mantenerlo en su sitio, o,

por el contrario, sucumbiendo a la represión y dejando tras sí el triste páramo de la *aphanasis*. En este nivel es de preguntarse si todavía tenemos que vérnoslas con una mera interpretación, o si no se trata aquí de la producción de todo un nuevo objeto estético, todo un nuevo relato mítico. Es claro por lo menos que tales alegorías del deseo (generalmente productos de la izquierda freudiana) tienen mucho más en común con el junguismo y la crítica del mito propiamente dicha que con los viejos análisis freudianos ortodoxos. A esas alegorías del deseo puede aplicarse en efecto la profunda crítica de Norman Holland a la crítica del mito en su conjunto, sobre el cual observa que sólo funciona si se nos ha dicho de antemano que la obra es mítica, pues la innegable «resonancia» de la reescritura mítica presupone, no la operación de algún inconsciente mítico, sino más bien nuestra propia «disposición» consciente preliminar hacia la lectura en cuestión[46].

Sin embargo, como observaremos, incluso si la teoría del deseo es una metafísica y un mito, sus grandes acontecimientos narrativos —la represión y la rebeldía— deberían ser compatibles con una perspectiva marxista, cuya visión utópica última de liberación del deseo y de transfiguración libidinal era un rasgo esencial de las grandes rebeliones de masas de los años 1960 en la Europa oriental y occidental así como en China y en los Estados Unidos. Pero precisamente por eso, y más particularmente debido a las dificultades tanto teóricas como políticas con que se toparon las secuelas de esos movimientos cuando trataron de adaptarse a las circunstancias muy diferentes del período presente, semejantes mitos deben reexaminarse cuidadosamente. Si tienen afinidades con el marxismo, las tienen todavía mayores con el anarquismo, con cuya renovación vital en nuestros días tiene también que enfrentarse un marxismo contemporáneo.

La objeción teórica a la teoría del deseo ha tomado en su mayor parte la forma de una crítica de la noción de transgresión en la que se basan inevitablemente tales teorías. Es como si el deseo «genuino» necesitara de la represión a fin de que lleguemos a la conciencia de ese deseo como tal: pero en ese caso el deseo debe ser siempre transgresor, debe tener siempre una norma o ley represiva que quebrantar y contra la cual definirse. Pero es un lugar común que las transgresiones, presuponiendo las leyes o normas o tabús contra los que funcionan, por ello mismo acaban precisamente por reconfirmar tales leyes. (Por ejemplo, la blasfemia no sólo requiere que tengamos un fuerte sentido de la calidad sagrada del nombre divino, sino que puede verse incluso como una especie de ritual por medio del cual vuelve a despertarse y revitalizarse esa fuerza.) Desde el punto de vista de la interpretación, lo que esto significa es que el deseo está siempre fuera del tiempo, fuera de la narración: no tiene contenido, es siempre el mismo en sus momentos cíclicos de emergencia, y el acontecimiento en cuestión toma una historicidad únicamente en la medida en que el contexto de la explosión, la naturaleza de ese aparato represivo particular e histórico, conoce la especificación.

---

[46] Norman Holland, *The dynamics of literary response* (Nueva York: Oxford, 1968), pp. 243-261, 331-332.

Lo que es más dañino aún desde la presente perspectiva es que el deseo, como su predecesor más pálido y más comedido, el cumplimiento del propósito, queda encerrado dentro de la categoría del sujeto individual, incluso si la forma que el individuo toma en él no es ya el ego o la personalidad, sino más bien el cuerpo individual. Tenemos que argumentar ahora ese objetivo más coherentemente, puesto que la necesidad de trascender las categorías y modos individualistas de interpretación es de muchas maneras la cuestión fundamental para toda doctrina del inconsciente político o interpretación en los términos de lo colectivo o asociativo. Lo haremos así, sin embargo, pasando de la hermenéutica freudiana a un sistema interpretativo bastante diferente, comparable únicamente con el psicoanalítico por la persistencia de la misma valorización del deseo. Se trata del sistema arquetípico de Northrop Frye, que tiene el interés adicional para nosotros de concebir explícitamente la función de la cultura en términos sociales.

He sugerido en otro lugar que la ideología deja su marca en la crítica del mito en la medida en que este último propone una continuidad ininterrumpida entre las relaciones sociales y las formas narrativas de la sociedad primitiva, y los objetos culturales de la nuestras[47]. Para el marxismo, por el contrario, es la ruptura radical entre las dos formaciones sociales lo que hay que subrayar, si es que hemos de empezar a aprehender el grado en que el capitalismo ha disuelto efectivamente todas las formas más antiguas de relaciones colectivas, dejando sus expresiones culturales y sus mitos como incomprensibles para nosotros, como otras tantas lenguas muertas o códigos indescifrables. En el presente contexto, sin embargo, la obra de Frye se nos presenta como una virtual reinvención contemporánea de la cuádruple hermenéutica asociada a la tradición teológica.

En efecto, en este sentido la trayectoria de nuestro comentario, desde Freud hasta Northrop Frye, es emblemática: para toda reevaluación contemporánea del problema de la interpretación, el intercambio de energías más vital tiene lugar inevitablemente entre los dos polos de lo psicoanalítico y lo teológico, entre la rica práctica concreta de interpretación contenida en los textos freudianos y dramatizada en el genio diagnóstico del propio Freud, y la reflexión teórica milenaria sobre los problemas y la dinámica de la interpretación, el comentario, la alegoría y los multiples significados, que, organizada primariamente en torno al texto central de la Biblia, queda preservada en la tradición religiosa[48].

La grandeza de Frye, y la diferencia radical entre su obra y el montón de las variedades cultivadas de crítica del mito, consiste en su deseo de plantear la

---

[47] «Criticism in history», in Norman Rudich, comp., *The weapons of criticism* (Palo Alto: Ramparts, 1976), pp. 38-40.

[48] Esto, y no algún contenido «religioso» demorado o residual, es lo que explica la función estratégica del lenguaje teológico en Walter Benjamin: sugerir que el «automaton» llamado «materialismo histórico» necesita albergar en su interior al «enano marchito» llamado teología para ganar todas las partidas de ajedrez que juega («Theses on the philosophy of history», in *Illuminations,* trad. de H. Zohn [Nueva York: Schocken, 1969], p. 253) es observar, en lenguaje codificado, el divorcio antinatural entre el stalinismo y la tradición de un marxismo más propiamente hermenéutico, que pasa a la clandestinidad en los años 1920 y 1930. V. más abajo, conclusión.

cuestión de la comunidad y sacar las consecuencias interpretativas básicas, esencialmente sociales, de la naturaleza de la religión como representación colectiva. Al hacerlo así, Frye coincide, aunque probablemente no le gustaría la asociación, con ese enfoque más positivo del simbolismo religioso que en el siglo XIX sucedió a la postura esencialmente negativa y destructiva ante él de la Ilustración, cuya labor de zapa de los cimientos ideológicos del *ancien régime* incluía una demistificación y desmantelamiento sistemáticos de los fenómenos religiosos y una clara percepción de la relación legitimadora entre lo que los filósofos concebían como «error» y «superstición» y el poder arbitrario de las instituciones políticas jerárquicas. Pero para pensadores tan diversos como Feuerbach y Durkheim —el uno surgido del radicalismo de la Alemania de antes de 1848, el otro dentro de una Tercera República todavía inestable que mediaba con ansiedad y en un espíritu conservador entre las fuentes de la inestabilidad social en general—, las «ilusiones» de la religión habían de leerse como el complemento de una funcionalidad social positiva, y descodificarse como la figura y la proyección de una energía esencialmente humana —ya se mire a esta última como ese desarrollo pleno y no enajenado de la personalidad humana y de las potencialidades humanas que era el valor supremo del idealismo alemán, o ya sea, en el caso de Durkheim, como un símbolo y confirmación de la comunidad humana orgánica. Sin duda alguna, toda doctrina de la figuralidad tiene que ser necesariamente ambigua: la expresión simbólica de una verdad es también, al mismo tiempo, una expresión distorsionada y disfrazada, y una teoría de la expresión figurada es también una teoría de la mistificación o falsa conciencia. La religión es pues aquí la toma de conciencia de sí misma, distorsionada o simbólica, de la comunidad humana, y la distancia del crítico respecto de las figuras religiosas variará según que, como en el caso de Feuerbach (y de Hegel), se ponga el acento en su función simbólica y enajenante, o que, como en la descripción mucho más retrospectiva y antropológica de Durkheim, se ponga en primer plano su vocación como *locus* de la identidad de grupo[49]. Las figuras religiosas se vuelven entonces el espacio simbólico en que la colectividad se piensa a sí misma y celebra su propia unidad; de tal manera que no parece un paso siguiente demasiado difícil, si, con Frye, vemos a la literatura como una forma más débil de mito o un estadio más tardío del ritual, concluir que en ese sentido toda literatura, por débilmente que sea, debe estar informada por lo que hemos llamado un insconsciente político, que toda literatura debe leerse como una meditación simbólica sobre el destino de la comunidad.

Sin embargo es precisamente este segundo paso el que Frye, defendiéndolo poderosamente por un lado, por otro lado parece una vez más esquivar en una curiosa *segunda reflexión;* y ese movimiento de retención, ese impulso de cegar las posibilidades de interpretación colectiva y social que su hermenéutica parecía

[49] V. las secciones sobre la religión en la *Fenomenología del espíritu* de Hegel, así como los *Kleine Schriften* de Feuerbach (traducidos al inglés con el título de *The fiery brook: Selected writing of Ludwig Feuerbach* por Zawar Hanfi [Nueva York: Anchor, 1972)], y la «Conclusión» de *Las formas elementales de la vida religiosa* (trad. Buenos Aires: Schapire, 1968) de Durkheim.

abrir, nos servirá como ocasión estratégica de interrogar a la hermenéutica religiosa en general. A este respecto, la reestructuración de Frye de los cuatro niveles de significación medievales es instructiva y sintomática: se recordará que su «Teoría de los símbolos» reescribe el viejo esquema cuádruple de las cuatro «fases»: la Literal y Descriptiva; la Formal; la Mítica o Arquetípica; y la Anagógica. Con el término «fase» Frye designa no tanto un código interpretativo de un tipo distintivo, sino cierto tipo de atención —lo que pronto llamaremos el «horizonte» o el «escenario» de la mente lectora frente a un orden particular de fenómenos textuales, «una secuencia de contextos o relaciones en que puede colocarse la obra de arte literario entera»[50], tal que ese contexto particular determina un tipo particular de interpretación. Sus dos primeras fases, la Literal y la Formal, siguen siendo esencialmente modalidades particulares de la atención de la mente lectora, la primera una atención a la organización verbal y al orden del lenguaje, la segunda marcando la reorientación hacia algo así como una conciencia fenomenológica del contenido como imagen, de la vocación de la obra de transmitir una estructura simbólica o mundo simbólico por la vía de construcciones verbales de primer nivel.

Sólo en el tercer nivel, el Mítico o Arquetípico, donde hacen su aparición los conceptos tanto de deseo como de sociedad, alcanzamos la interpretación propiamente dicha. Como en el sistema medieval, sin embargo, éstos han sido de alguna manera liberados o generados por los dos primeros niveles (que para Frye son la institución habilitadora de la literatura):

> El crítico arquetípico estudia el poema como parte de la poesía, y la poesía como parte de la imitación humana de la naturaleza en su totalidad que llamamos civilización. La civilización no es meramente una imitación de la naturaleza, y es impelida por la fuerza que acabamos de llamar deseo... [El deseo] ni se limita a objetos ni se satisface con ellos, sino que es la energía que lleva a la sociedad humana a desarrollar su propia forma. El deseo en este sentido es el aspecto social de lo que encontramos en el nivel literal como emoción, un impulso hacia la expresión que habría quedado amorfo si el poema no lo hubiese liberado proporcionado la forma de su expresión [o en otras palabras, la Segunda Fase o Fase Formal]. La forma de deseo, de manera semejante, queda liberada y manifestada por la civilización. La causa eficiente de la civilización es el trabajo, y la poesía en su aspecto social tiene la función de expresar, como hipótesis verbal, una visión de la meta del trabajo y de las formas del deseo[51].

Y Frye prosigue enumerando algunos de los arquetipos privilegiados, «la ciudad, el jardín, la granja, el redil y otros, así como la sociedad humana misma»[52], a través de los cuales se expresa una conciencia simbólica o realzada de lo colectivo.

Sin embargo, paradójicamente, este nivel —que los teóricos medievales llamaban el nivel anagógico, y en el que se alcanzaba la codificación alegórica

---

[50] Northrop Frye, *The anatomy of criticism* (Princeton: Princeton University Press, 1957; trad. *Anatomía de la crítica,* Monte Avila 1977), p. 73.

[51] *Ibid*, pp. 105-106.

[52] *Ibid*, p. 113.

última en términos de destino de la raza humana— no es todavía para Frye el límite exterior de lo que puede hacer el texto literario, no es todavía la forma final de *«lo que una vez, lo que cada vez fue* dicho *cuando el significado apareció como nuevo, cuando el significado estaba en su mayor plenitud»*[53]. *Para Frye*, este nivel final de significado empieza a emerger únicamente cuando, más allá de los arquetipos naturales o de mundo interior de la comunidad, atisbamos el cuerpo humano mismo, cuando de una manera joyciana el paisaje se transforma lentamente en un gigante dormido y con literalidad alegórica los diversos «miembros» de la sociedad se entretejen en un genuino organismo:

> Cuando pasamos a la anagogía, la naturaleza se convierte, no en el continente, sino en la cosa contenida, y los símbolos arquetípicos universales, la ciudad, el jardín, la búsqueda, el matrimonio, no son ya las formas deseables que el hombre construye dentro de la naturaleza, sino que son ellos mismos las formas de la naturaleza. La naturaleza está ahora dentro del espíritu de un hombre infinito que construye sus ciudades con la Vía Lactea. Esto no es la realidad, sino que es el límite imaginativo del deseo, que es infinito, eterno y por ende apocalíptico. Por apocalipsis entiendo ante todo la concepción imaginativa de la totalidad de la naturaleza como contenido de un cuerpo vivo infinito y eterno que, si no es humano, está más cerca de ser humano que de ser inanimado. «Siendo infinito el deseo del hombre», dijo Blake, «la posesión es infinita y él mismo es infinito»[54].

Así, no sólo la anagogía blakiana de Frye coincide, por un movimiento paradójico, con toda esa metafísica del deseo de la que hablamos más arriba; el concepto mismo de apocalipsis como fin de la historia y lucha culminante de la colectividad se reorienta, se recanaliza aquí curiosamente, y de hecho se recontiene, mediante la imagen del «hombre» absoluto blakiano y del cuerpo transfigurado proyectado sobre el universo. Pero de manera igualmente pradójica, la asociación confiere a la metafísica del deseo de Frye una especie de resonancia colectiva y utópica que estaba ausente de las versiones más puramente freudianas de esa metafísica: cuando pasamos a ella desde los límites más puramente anarquistas e individualizadores de los freudianos de izquierda, ese cuerpo libidinal transfigurado brilla y se expande con todas las energías políticas de un grabado de Blake, y muestra claramente que el programa de la revolución libidinal sólo es político en la medida en que es él mismo la figura de la revolución social. Sin embargo este movimiento de figuralidad es precisamente lo que desde el otro punto de vista recontiene el arreglo de los niveles alegóricos de Frye: pues, siendo la «fase» final de la alegoría, la imagen del cuerpo cósmico no puede representar nada ulterior, nada sino a sí mismo. Su *momentum* figural y político queda quebrado, y el contenido colectivo de la imagen ha quedado de nuevo privatizado en los términos, desde ese momento puramente individuales, del cuerpo aislado y del éxtasis meramente personal.

---

[53] Ricoeur, *Freud and philosophy*, p. 27.

[54] Frye, *Anatomy*, p. 119. La obra fundamental sobre el cuerpo como símbolo de la comunidad orgánica es Mary Douglas, *Natural symbols* (Nueva York: Pantheon, 1970).

No queremos sugerir con esto que una hermenéutica marxiana pueda prescindir del simbolismo y del impulso de la transfiguración libidinal. En realidad, la política radical ha oscilado tradicionalmente entre esas dos opciones o «niveles» clásicos, entre la imagen del triunfo de la colectividad y la de la liberación del «alma» o «cuerpo espiritual»; entre una visión saint-simoniana de la ingeniería social y colectiva y una Utopía fourieriana de gratificación libidinal; entre la formulación leninista de 1920 del comunismo como «los soviets más la electrificación» y alguna celebración más propiamente marcusiana de los años 1960 que celebraría una «política del cuerpo» instintual. El problema no es meramente el de las respectivas prioridades de esos dos «niveles», no es meramente interpretativo y hermenéutico, sino también práctico y político, como lo demuestra el destino del movimiento contracultural de los años 1960.

En lo que se refiere al método alegórico del propio Frye, sus incertidumbres terminológicas pueden presentarse como una especie de autocrítica implícita. Hemos visto más arriba que en el sistema medieval de los cuatro niveles de escritura, el tercero, el del alma individual, se designa como nivel *moral*, mientras que es el cuarto o último nivel —que abarca toda la historia de la raza humana y el juicio final— el que se denomina *anagógico*. En la apropiación por Frye de este sistema, los términos han quedado invertidos: lo que Frye llama nivel Mítico o Arquetípico es el de la comunidad —lo que los exegetas medievales llamaban el nivel *anagógico*—, y se sitúa ahora como tercer nivel o fase subsumida bajo la fase final, la del cuerpo libidinal (que Frye, sin embargo, designa como nivel *Anagógico*[55]). Este cambio terminológico es así una estrategia significativa y un movimiento ideológico, en el que la imaginería política y colectiva se transforma en un mero relevo en la celebración en último término privatizadora de la categoría de la experiencia individual. El sistema interpretativo esencialmente histórico de los padres de la iglesia ha sido recontenido aquí, y sus elementos políticos han vuelto a ser las más escuetas figuras de las realidades utópicas del sujeto individual.

Una hermenéutica social, por el contrario, deseará ser fiel a su precursor medieval precisamente a este respecto, y debe necesariamente restaurar una perspectiva en la que la imaginería de la revolución libidinal y de la transfiguración corporal vuelve a ser de nuevo una figura de la comunidad perfeccionada. La unidad del cuerpo debe prefigurar una vez más la renovada identidad orgánica de la vida asociativa o colectiva, y no, como es para Frye, lo inverso. Sólo la comunidad, en efecto, puede dramatizar la unidad (o «estructura») inteligible autosuficiente de la que el cuerpo individual, como el «sujeto» individual, es un «efecto» descentrado, y que el organismo individual, cogido en la incesante cadena de las generaciones y las especies, no puede, ni siquiera en las deseperadas visiones renacentistas o neoplatónicas del hermafroditismo (o en su contrapartida moderna, la «máquina soltera» de Deleuze-Guattari) reivindicar.

[55] «Nuestro cuarto nivel, el estudio de los mitos, y de la poesía como técnica de comunicación social, es el tercer nivel medieval del significado moral y tropológico» (*Anatomy*, p. 116).

III

En este punto podría resultar adecuado yuxtaponer un método marxista de interpretación literaria y cultural a los que acabamos de esbozar, y documentar sus pretensiones de una mayor adecuación y validez. Para bien o para mal, sin embargo, como lo advertí en el Prefacio, su siguiente paso obvio no es la estrategia proyectada por el presente libro, que busca más bien argumentar que las perspectivas del marxismo son precondiciones necesarias para un comprensión literaria adecuada. Las pesquisas críticas marxistas, por consiguiente, serán defendidas aquí como una especie de precondición última *semántica* para la inteligibilidad de los textos literarios y culturales. Sin embargo, incluso este argumento necesita cierta especificación: en particular, sugeriremos que tal enriquecimiento y ampliación semánticos de los datos y materiales inertes de un texto particular deben tener lugar dentro de tres marcos concéntricos, que marcan el ensanchamiento del sentido del cimiento social de un texto gracias a las nociones, en primer lugar, de historia política, en el sentido estrecho de acontecimiento y de secuencia a modo de crónica de los acontecimientos en el tiempo; después, de sociedad, en el sentido ya menos diacrónico y ligado al tiempo de una tensión constitutiva y una lucha entre las clases sociales; y en último término, de historia, concebida ahora en su sentido más vasto de secuencia de modos de producción y de la sucesión y el destino de las diversas formaciones sociales humanas, desde la vida prehistórica hasta lo que la lejana historia futura nos tenga deparado[56].

Estos horizontes semánticos distintos son también, sin duda alguna, momentos distintos del proceso de interpretación, y en ese sentido pueden entenderse como equivalentes dialécticos de lo que Frye ha llamado las «fases» sucesivas en nuestra reinterpretación —nuestra relectura y reescritura— del texto literario. Lo que tenemos que observar también, no obstante, es que cada fase y horizonte gobierna una reconstrucción distinta de su objeto, e interpreta la estructura

---

[56] Puede verse un útil comentario del concepto fenomenológico de «horizonte» en Hans-Georg Gadamer, *Truth and method*, trad. de G. Barden & J. Cumming (Nueva York: Seabury, 1975) [es trad. de *Wahrheit und Methode;* hay trad. esp.: *Verdad y método*, Salamanca. Sígueme, 1977], pp. 216-220, 267-274. Quedará claro en el transcurso de mis comentarios subsiguientes que una concepción marxiana de nuestra relación con el pasado requiere un sentido de nuestra diferencia radical respecto de las culturas anteriores al que no se le da el lugar adecuado en la influyente noción de Gadamer de una *Horizontverschmelzung* (fusión de horizontes). Tal vez sea también éste el momento de añadir que desde la perspectiva del marxismo como «historicismo absoluto», la rígida antítesis propuesta por E. D. Hirsch Jr. entre le «relativismo» histórico de Gadamer y la concepción del propio Hirsch de una validez interpretativa más absoluta no parecerá ya particularmente irreconciliable. La distinción de Hirsch entre *Sinn y Bedeutung*, entre el análisis científico del «significado» intrínseco de un texto y lo que le gusta llamar nuestra evaluación «ética» de su «significancia» para nosotros (v. por ejemplo *The aims of interpretation* [Chicago: University of Chicago Press, 1976]), corresponde a la distinción marxista clásica entre ciencia e ideología, en particular tal como ha sido reteorizada por los althusserianos. Es sin duda una útil distinción de trabajo, aunque a la luz de las actuales revisiones de la idea de ciencia no deberíamos probablemente atribuirle más que esta importancia operativa.

misma de lo que sólo en un sentido general puede llamarse ahora «el texto» de una manera diferente.

Así, dentro de los límites más estrechos de nuestro primer horizonte, el estrechamente político o histórico, el «texto», el objeto de estudio, es todavía más o menos interpretado como coincidente con la obra o expresión literaria individual. La diferencia entre la perspectiva aplicada y habilitada por este horizonte, y la *explication de texte* ordinaria o exégesis individual, es que aquí la obra individual se capta esencialmente como un *acto simbólico*.

Cuando pasemos a la segunda fase, y encontremos que el horizonte semántico dentro del que captamos un objeto cultural se ha ensanchado hasta incluir el orden social, encontraremos que el objeto mismo de nuestro análisis ha quedado con ello dialécticamente transformado, y que ya no se interpreta como un «texto» individual u obra en sentido estrecho, sino que ha sido reconstituido en la forma de los grandes discursos colectivos y de clase de los que el texto es apenas algo más que una *parole* o enunciado particular. Dentro de este nuevo horizonte, entonces, nuestro objeto de estudio se mostrará como el *ideologema*, es decir la unidad mínima inteligible de los discursos esencialmente antagonísticos de las clases sociales.

Finalmente, cuando incluso las pasiones y valores de una formación social particular se encuentran situados en una nueva perspectiva aparentemente relativizada por el horizonte último de la historia humana como un todo, y por sus respectivas posiciones en la compleja secuencia entera de los modos de producción, tanto el texto individual como sus ideologemas sufren una final transformación y deben leerse en los términos de lo que llamaré la *ideología de la forma*, es decir, los mensajes simbólicos que nos transmite la coexistencia de diversos sistemas de signos, que son a su vez rastros o anticipaciones de modos de producción.

El movimiento general a lo largo de estos tres horizontes progresivamente ensanchados coincidirá en gran parte con los cambios de enfoque de los últimos capítulos de este libro, y se sentirá, aun cuando no esté estrecha y programáticamente subrayado, en las transformaciones metodológicas determinadas por las transformaciones históricas de sus objetos textuales, desde Balzac hasta Gissing y hasta Conrad.

Tenemos que caracterizar ahora brevemente cada uno de esos horizontes semánticos o interpretativos. Hemos sugerido ya que es sólo en el primer horizonte, estrechamente político —en el que la historia se reduce a una serie de acontecimientos puntuales y crisis en el tiempo, a la agitación diacrónica año tras año, los anales en forma de crónica de la subida y caída de regímenes políticos y modas sociales, y de la apasionada inmediatez de las luchas entre individuos históricos— donde el «texto» u objeto de estudio tenderá a coincidir con la obra literaria o artefacto cultural individual. Sin embargo, especificar este texto individual como acto simbólico es ya fundamentalmente transformar las categorías con que la *explication de texte* tradicional (ya sea narrativa o poética) operaba y sigue en gran parte operando.

El modelo de semejante operación interpretativa sigue siendo las lecturas del mito y la estructura estética de Claude Lévi-Strauss tal como están codificadas en

su ensayo fundamental «El estudio estructural del mito»[57]. Esas sugestivas lecturas, a menudo puramente ocasionales, y esas glosas especulativas imponen inmediatamente un principio analítico o interpretativo básico: la narración individual, o la estructura formal individual, debe entenderse como la resolución imaginaria de una contradicción real. Así, para tomar únicamente el más dramático de los análisis de Lévi-Strauss —la «interpretación» de los adornos faciales peculiares de los indios caduveo—, el punto de partida será una descripción inmanente de las peculiaridades formales y estructurales de ese arte corporal; pero tiene que ser una descripción ya preparada de antemano y orientada a trascender lo puramente formalista, un movimiento que no se logra abandonando el nivel formal por algo extrínseco a él —tal como algún «contenido» inertemente social—, sino más bien inmanentemente, construyendo unos patrones puramente formales como una realización simbólica de lo social dentro de lo formal y lo estético. Tales funciones simbólicas se encuentran sin embargo rara vez en una enumeración sin objeto de rasgos formales y estilísticos al azar; nuestro descubrimiento de la eficacia simbólica de un texto debe estar orientado por una descripción formal que trata de aprehenderlo como una estructura determinada de *contradicciones* todavía propiamente formales. Así, Lévi-Strauss orienta su análisis todavía puramente visual de los adornos faciales caduveos hacia su descripción climática de su dinámica contradictoria: «el uso de un diseño que es simétrico pero sin embargo se sitúa a través de un eje oblicuo... una situación complicada basada en dos formas contradictorias de dualidad, y que resulta en un compromiso aportado por una oposición secundaria entre el eje ideal del objeto mismo [el rostro humano] y el eje ideal de la figura que representa»[58]. Ya en el nivel puramente formal, entonces, ese texto visual ha sido aprehendido como una contradicción por la vía de la resolución curiosamente provisional y asimétrica que propone de esa contradicción.

La «interpretación» de Lévi-Strauss de ese fenómeno formal puede especificarse ahora, tal vez apresuradamente. La sociedad caduveo es jerárquica, organizada en tres grupos o castas endógamos. En su desarrollo social como en el de sus vecinos, esa jerarquía naciente es ya el lugar de la emergencia, si no de un poder político en sentido estricto, por lo menos de relaciones de dominio: el estatuto inferior de las mujeres, la subordinación de los jóvenes a los mayores y el desarrollo de una aristocracia hederitaria. Pero mientras entre los vecinos guana y bororos esa estructura de poder latente está enmascarada por una división en

[57] Claude Lévi-Strauss, *Structural anthropology*, trad. de C. Jacobson & B. G. Schoepf (Nueva York: Basic, 1963) [es trad. de *Anthropolgie structurale*; hay trad. esp.: *Antropología estructural*], pp. 206-231. Los cuatro volúmenes posteriores de *Mythologiques* invierten la perspectiva de este análisis: allí donde el ensayo anterior se centraba en la *parole o* enunciado mítico individual, la serie ulterior modela el sistema entero o *langue* en cuyos términos los diversos mitos individuales se relacionan unos con otros. *Mythologiques* debería usarse pues más como un material sugerente sobre la diferencia histórica entre el modo de producción narrativo de las sociedades primitivas y el nuestro: en este sentido, la última obra encontraría su lugar en el tercer y último horizonte de interpretación.

[58] Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, trad. ingl. de John Russell (Nueva York: Atheneum, 1971) [hay trad. esp.: *Tristes trópicos*, Buenos Aires: Eudeba, 1970], p. 176.

mitades que pasa a través de las tres castas, y cuyo intercambio exógamo parece funcionar de una manera no jerárquica, esencialmente igualitaria, en la vida de los caduveo está presente abiertamente como una desigualdad y conflicto de superficie. Las instituciones sociales de los guana y los bororo, por otra parte, ofrecen un terreno de apariencia, en el que la jeraquía y desigualdad reales están disimuladas por la reciprocidad de las mitades, y en la que por consiguiente «la asimetría de clase está equilibrada... por la simetría de las 'mitades'.»

En cuanto a los caduveos,

> nunca son lo bastante afortunados para resolver sus contradicciones o para disfrazarlas con la ayuda de instituciones hábilmente diseñadas para ese fin. En el nivel social, faltaba el remedio... pero no estaba nunca enteramente fuera de su alcance. Estaba dentro de ellos, nunca formulado objetivamente, pero presente como fuente de confusión e inquietud. Sin embargo, puesto que eran incapaces de conceptualizar o de vivir esa solución directamente, empezaron a soñarla, a proyectarla en lo imaginario... Tenemos pues que interpretar el arte gráfico de las mujeres caduveo, y explicar su misterioso encanto así como su complicación aparentemente gratuita, como la producción fantaseada de una sociedad que intenta apasionadamente dar una expresión simbólica a la institución que podría haber tenido en la realidad si no se hubieran interpuesto en el camino el interés y la superstición[59].

De esta manera, entonces, el texto visual del arte facial de los caduveo constituye un acto simbólico por el cual las contradicciones sociales reales, insuperables en sus propios términos, encuentran una resolución puramente formal en el terreno estético.

Este modelo interpretativo nos permite así una primera especificación de la relación entre ideología y textos o artefactos culturales: una especificación condicionada todavía por los límites de el primer horizonte estrechamente histórico o político en que se lleva a cabo. Podríamos sugerir que desde esta perspectiva, la ideología no es algo que informe u ocupe la producción simbólica; más bien el acto estético es él mismo ideológico, y la producción de una forma estética o narrativa debe verse como un acto ideológico por derecho propio, con la función de inventar «soluciones» imaginarias o formales a contradicciones sociales insolubles.

La obra de Lévi-Strauss sugiere también una defensa de la proposición de un inconsciente político más general que la que hemos podido presentar hasta ahora, en la medida en que ofrece el espectáculo de unos pueblos llamados primitivos lo bastante perplejos por la dinámica y las contradicciones de sus formas todavía relativamente simples de organización tribal como para proyectar soluciones decorativas o míticas de cuestiones que son incapaces de articular conceptualmente. Pero si tal es el caso para las sociedades precapitalistas o incluso prepolíticas, entonces cuánto más verdad será para el ciudadano de la *Gesellschaft* moderna,

59 *Ibid.*, pp. 179-180

enfrentado a las grandes opciones constitucionales del período revolucionario, y a los efectos corrosivos y aniquiladores de la tradición que acarrea la difusión de una economía monetaria y de mercado, al elenco cambiante de personajes colectivos que oponen la burguesía ora a una aristocracia vapuleada, ora a un proletariado urbano, a los grandes fantasmas de los diversos nacionalismos, ahora ellos mismos virtuales «sujetos de la historia» de una clase bastante diferente, a la homogeneización social y la constricción psíquica del surgimiento de la ciudad industrial y sus «masas», la súbita aparición de las grandes fuerzas trasnacionales del comunismo y el fascismo, seguida del advenimiento de los superestados en la arremetida de esa gran rivalidad ideológica entre capitalismo y comunismo que, no menos apasionada y obsesiva que la que, en los albores de los tiempos modernos, permeó las guerras de religión, señala la tensión final de nuestra aldea ahora global. No parece en efecto particularmente descabellado sugerir que esos textos de la historia, con sus «actantes» colectivos fantasmáticos, su organización narrativa y su inmensa carga de ansiedad y carga libidinal, son vividos por el sujeto contemporáneo como una genuina *pensée sauvage* que informa necesariamente todos nuestros artefactos culturales, desde las instituciones literarias del alto modernismo hasta los productos mismos de la cultura de masas. Bajo estas circunstancias, la obra de Lévi-Strauss sugiere que la proposición por la cual los artefactos culturales deben leerse como soluciones simbólicas de contradicciones políticas y sociales reales merece una exploración seria y una verificación experimental sistemática. Quedará claro en los capítulos ulteriores de este libro que la articulación formal más fácilmente accesible de las operaciones de una *pensée sauvage* política de esta clase se encontrarán en lo que llamaremos la estructura de una *alegoría* propiamente política, tal como se desarrolla desde las redes de alusión tópica de Spenser o en Milton o en Swift, hasta las narraciones simbólicas de los representantes de clase o «tipos» en novelas como las de Balzac. Así pues, con la alegoría política, ur-narración a veces reprimida o fantasía maestra sobre la interacción de los sujetos colectivos, hemos movido las fronteras mismas de nuestro segundo horizonte, en el que lo que mirábamos antes como textos individuales se capta como «enunciados» en un discurso de clase esencialmente colectivo.

Con todo, no podemos cruzar esas fronteras sin alguna descripción final de las operaciones críticas implicadas en nuestra primera fase interpretativa. Hemos supuesto que, para ser consecuentes, la necesidad de la voluntad de leer los textos literarios o culturales como actos simbólicos debe aprehenderlos necesariamente como soluciones a determinadas contradicciones, y está claro que la noción de contradicción es central para todo análisis cultural marxista, del mismo modo que seguirá siendo central en nuestros dos horizontes subsiguientes, aunque tomará allí formas bastante diferentes. La exigencia metodológica de articular la contradicción fundamental de un texto puede verse pues como una prueba de lo completo del análisis: por eso, por ejemplo, la sociología convencional de la literatura o de la cultura, que se limita modestamente a la identificación de motivos o valores de clase en un texto dado, y siente que su trabajo ha quedado hecho cuando muestra que un artefacto dado «refleja» su trasfondo social, es profundamente inaceptable. Mientras tanto, el juego de énfasis de Kenneth

Burke, en el que un acto simbólico se afirma por un lado como *acto* genuino, aunque sea en el nivel simbólico, mientras por otro lado se lo registra como acto que es «meramente» simbólico y cuyas soluciones son imaginarias y dejan intacto lo real, dramatiza adecuadamente el estatuto ambiguo del arte y la cultura.

Con todo, tenemos que decir algo más sobre el estatuto de esa realidad exterior, de la que podría pensarse de otro modo que no es mucho más que la noción tradicional de «contexto» bien conocida en la vieja crítica social o histórica. El tipo de interpretación propuesto aquí se capta más satisfactoriamente como la reescritura del texto literario de tal manera que este último pueda verse él mismo como la reescritura o reestructuración de un previo *subtexto* histórico o ideológico, dejando bien establecido que ese «subtexto» no está inmediatamente presente como tal, no es alguna realidad exterior de sentido común, ni siquiera las narraciones convencionales de los manuales de historia, sino que más bien debe ser siempre él mismo (re)construido según el hecho. El acto literario o estético mantiene siempre por consiguiente alguna relación activa con lo Real; pero para que así sea, no puede simplemente permitir a la «realidad» perserverar internamente en su propio ser, fuera del texto y a distancia. Sino que debe llevar lo Real a su propia textura, y las paradojas y falsos problemas últimos de la lingüística, muy especialmente de la semántica, deben rastrearse hasta ese proceso, por el cual el lenguaje se las arregla para acarrear dentro de sí lo Real como su propio subtexto intrínseco o inmanente. En otras palabras, en la medida en que la acción simbólica —lo que Burke ubicará como «sueño», «rezo» o «lista»[60]— es una manera de hacerle algo al mundo, en esa medida lo que llamamos aquí «mundo» debe serle inherente como el contenido que tiene que incluir en sí mismo a fin de someterlo a las transformaciones de la forma. El acto simbólico empieza por consiguiente por generar y producir su propio contexto en el momento mismo de la emergencia en que se aparta de él, tomando su medida con miras a su propios proyectos de transformación. La paradoja entera de lo que he llamado aquí el subtexto puede resumirse en esto: que la obra literaria u objeto cultural trae al ser, como por primera vez, la situación misma frente a la que al mismo tiempo es una reacción. Articula su propia situación y la textualiza, alentando y perpetuando con ello la ilusión de que la situación misma no existía antes de él, de que no hay nada sino un texto, de que nunca hubo ninguna realidad extra- o con-textual antes de que el texto mismo la generara en la forma de un espejismo. No tenemos que argumentar la realidad de la historia: la necesidad, como la piedra del Doctor Johnson, lo hace por nosotros. Esa historia —la «causa ausente» de Althusser, «lo Real» de Lacan— no es un texto, pues es fundamentalmente no-narrativa y no representacional; lo que puede añadirse, sin embargo, es la advertencia de que la historia nos es inaccesible excepto en forma textual, o en otras palabras, que sólo se la puede abordar por la vía de una previa (re)textualización. Así, insistir en una y otra de las dos dimensiones inseparables

[60] Kenneth Burke, *The philosophy of literary form* (Berkeley: University of California Press, 1973), pp. 5-6; y v. también mi «Symbolic inference; or, Kenneth Burke and ideological analysis», *Critical Inquiry*, 4 (primavera 1978), pp. 507-523.

pero inconmensurables del acto simbólico sin la otra; exagerar la manera activa en que el texto reorganiza su subtexto (presumiblemente a fin de alcanzar la conclusión triunfante de que el «referente» no existe); o por otra parte subrayar el estatuto imaginario del acto simbólico tan enteramente como para cosificar su cimiento social, entendido ya no como un subtexto sino meramente como un dato inerte que el texto «refleja» pasiva o fantasmáticamente —exagerar cualquiera de esas funciones del acto simbólico a expensas de la otra es con seguridad producir pura ideología, ya sea, como en la primera alternativa, la ideología del estructuralismo, o, en la segunda, la del materialismo vulgar.

Con todo, esta visión del lugar del «referente» ni estará completa ni será metodológicamente utilizable a menos que especifiquemos una distinción suplementaria entre varios tipos de subtextos por (re)construir. Hemos supuesto, en efecto, que la contradicción social aludida «resuelta» por la prestidigitación formal de la narración debe seguir siendo, aunque reconstruida, una causa ausente, que no puede ser directa o inmediatamente conceptualizada por el texto. Parece útil, por consiguiente, distinguir, de este subtexto último que es el lugar de la *contradicción* social, un subtexto secundario, que es más propiamente el lugar de la ideología, y que toma la forma de la *aporía* o de la *antinomia*: lo que en el primero puede resolverse únicamente gracias a la intervención de la praxis, se presenta aquí ante la mente puramente contemplativa como escándalo o doblez lógicos, como lo impensable y lo conceptualmente paradójico, aquello que no puede desanudarse por la operación del puro pensamiento, y que debe generar por consiguiente todo un aparato más propiamente narrativo —el texto mismo— para cuadrar sus círculos y para disipar, gracias al movimiento narrativo, su intolerable clausura. Semejante distinción, que pone un sistema de antinomias como expresión sintomática y reflejo conceptual de algo bastante diferente, a saber una contradicción social, nos permitirá ahora reformular esa coordinación entre un método semiótico y un método dialéctico que evocábamos en la sección precedente. La validez operacional del análisis semiótico, y en particular del rectángulo semiótico de Greimas[61]. se deriva, como sugerimos allí, no de su adecuación a la naturaleza o al ser, ni siquiera de su capacidad de diagramar todas las formas de pensamiento o de lenguaje, sino más bien de su vocación específica de modelar la clausura ideológica y de articular los funcionamientos de las oposiciones binarias, que son aquí la forma privilegiada de lo que hemos llamado la antinomia. Una reevaluación dialéctica de los hallazgos de la semiótica interviene sin embargo en el momento en que ese sistema entero de clausura ideológica se toma como la proyección sintomática de algo bastante diferente, a saber la contradicción social.

Podemos dejar atrás ahora ese primer modelo textual o interpretativo y pasar al segundo horizonte, el de lo social. Este último se hace visible, y los fenómenos individuales se revelan como hechos e instituciones sociales, sólo en el momento en que las categorías organizadoras del análisis pasan a ser las de la clase social.

[61] V. capítulo 3, nota 13, y más arriba, pp. 38-40.

En otro lugar he descrito la dinámica de la ideología en su forma constituida como función de la clase social[62]: baste recordar aquí que para el marxismo las clases deben aprehenderse siempre relacionalmente, y que la forma última (o ideal) de la relación de clase y la lucha de clases es siempre dicotómica. La forma constitutiva de las relaciones de clase es siempre entre una clase dominante y una clase trabajadora: y sólo en los términos de este eje se sitúan las fracciones de clase (por ejemplo, la pequeña burguesía) o las clases excéntricas o dependientes (tales como el campesinado). Definir la clase de esta manera es diferenciar marcadamente el modelo marxiano de las clases del análisis sociológico convencional de la sociedad en estratos, subgrupos, *élites* profesionales y cosas así, cada una de las cuales puede estudiarse presumiblemente aislada de las demás, de tal manera que el análisis de sus «valores» o de su «espacio cultural» se repliega en *Weltanschauungen* separadas e independientes, cada una de las cuales refleja de manera inerte su «estrato» particular. Para el marxismo, en cambio, el contenido mismo de una ideología de clase es relacional, en el sentido de que sus «valores» están siempre activamente en situación con respecto a la clase opuesta, y se define frente a esta última: normalmente, una ideología de clase dominante explorará varias estrategias de la *legitimación* de su propia posición de poder, mientras que una cultura o ideología de oposición, muchas veces con estrategias encubiertas y disfrazadas, trata de impugnar y minar el «sistema de valores» dominante.

Este es el sentido en que diremos, siguiendo a Mijail Bajtín, que dentro de este horizonte, el discurso de clase —las categorías en cuyos términos los textos individuales y los fenómenos culturales son ahora reescritos— es esencialmente *dialógico* en su estructura[63]. Como la obra del propio Bajtín (y de Voloshinov) en este terreno es relativamente especializada, enfocada primordialmente hacia el pluralismo heterogéneo y explosivo de los momentos de carnaval o festival (momentos, por ejemplo, tales como la inmensa vuelta a la superficie de todo el espectro de las sectas religiosas o políticas en la Inglaterra de los años 1640 o en la Unión Soviética de los años 1920), será necesario añadir la calificación de que la forma normal de lo dialógico es esencialmente una forma *antagonística*, y que el diálogo de la lucha de clases es un diálogo donde dos discursos opuestos luchan dentro de la unidad general de un código compartido. Así, por ejemplo, el código

[62] *Marxism and form*, pp. 376-382; y v. más abajo, pp. 288-291. La expresión marxista contemporánea más autorizada de esta visión de la clase social se encontrará en E. P. Thompson, *The making of the English working classes* (New York: Vintage, 1966), pp. 9-11; en *The poverty of theory*, Thompson ha alegado que esta visión de las clases es incompatible con el marxismo «estructural», para el cual las clases no son «sujetos» sino más bien «posiciones» dentro de la totalidad social (sobre la posición althusseriana, v. Nicos Poulantzas, *Poder político y clases sociales*).

[63] Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostoyevsky's poetics*, trad. de R. W. Rotsel (Ann Arbor: Ardis, 1973), pp. 153-169. V. también el importante libro de Bajtín sobre lingüística, escrito bajo el nombre de V. N. Voloshinov, *Marxism and philosophy of language*, trad. ingl. de L. Matejka & I. R. Titunik (New York: Seminar Press, 1973; hay trad. esp., *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, Buenos Aires: Nueva visión, 1976), pp. 83-98; y la colección póstuma de Bajtín, *Esthétique et théorie du roman*, trad. francesa de Daria Olivier (París: Gallimard, 1978), especialmente las pp. 152-182.

maestro compartido de la religión se vuelve en los años 1640 en Inglaterra el lugar donde las formulaciones dominantes de una teología hegemónica quedan reapropiadas y polémicamente modificadas[64].

Dentro de este nuevo horizonte, entonces, la exigencia formal básica del análisis dialéctico se mantiene, y sus elementos siguen reestruturándose en términos de *contradicción* (esto es, como hemos dicho, lo que distingue esencialmente la relacionalidad de un análisis marxista de las clases de un análisis estático de tipo sociológico). Sin embargo, allí donde la contradicción del horizonte anterior era unívoca, y limitada a la situación del texto individual, aquí la contradicción aparece en la forma de lo dialógico como las exigencias y posiciones irreconciliables de las clases antagónicas. Una vez más, por consiguiente, la exigencia de prolongar la interpretación hasta el punto en que empieza a aparecer esa contradicción última ofrece un criterio para apreciar lo completo o lo insificiente del análisis.

Sin embargo, reescribir el texto individual, el artefacto cultural individual, en términos del diálogo antagonístico de las voces de clase es llevar a cabo una operación bastante diferente de la que hemos adscrito a nuestro primer horizonte. Ahora el texto individual quedará reenfocado como una *parole* o enunciado individual de ese sistema más vasto o *langue* del discurso de clase. El texto individual conserva su estructura formal como acto simbólico: pero el valor y el carácter de semejante acción simbólica quedan ahora significativamente modificados y ensanchados. En esa reescritura, el enunciado individual o texto es aprehendido como un gesto simbólico en una confrontación ideológica esencialmente polémica y estratégica entre las clases, y describirlo en esos términos (o revelarlo en esa forma) exige todo un conjunto de instrumentos diferentes.

Para empezar, la ilusión o apariencia de aislamiento o autonomía que proyecta un texto impreso debe minarse ahora sistemáticamente. En efecto, puesto que por definición los monumentos culturales y obras maestras que han sobrevivido tienden necesariamente a perpetuar únicamente una sola voz en ese diálogo de clases, la voz de una clase hegemónica, no puede asignárseles apropiadamente su lugar relacional en un sistema dialógico sin la restauración o reconstrucción artificial de la voz a la que inicialmente se oponían, una voz en su mayor parte ahogada y reducida al silencio, marginalizada, cuyos enunciados propios se dispersan a los cuatro vientos o quedan reapropiados a su vez por la cultura hegemónica.

Este es el marco de referencia en que debe tomar propiamente lugar la reconstrucción de las llamadas culturales populares —muy especialmente, a partir de los fragmentos de culturas esencialmente campesinas: canciones folclóricas, cuentos de hadas, festivales populares, sistemas de creencias ocultos o de oposición tales como la magia y la brujería. Semejante reconstrucción es solidaria con la reafirmación de la existencia de culturas marginalizadas o de oposición en nuestra propia época, y la reaudición de las voces opositivas de las culturas negras o étnicas, de la literatura femenina y homosexual, del arte folclórico «naif» o

[64] V. Christopher Hill, *The world turned upside down* (Londres: Temple Smith, 1972).

maginalizado y otras cosas por el estilo. Pero una vez más, la afirmación de tales voces culturales no hegemónicas queda sin eficacia si se limita a la perspectiva meramente «sociológica» del redescubrimiento pluralista de otros grupos sociales aislados: sólo una reescritura última de esos enunciados en los términos de sus estrategias esencialmente polémicas y subversivas las restaura en su lugar propio dentro del sistema dialógico de las clases sociales. Así, por ejemplo, la lectura que hace Bloch del cuento de hadas, con sus cumplimientos mágicos del deseo y sus fantasías utópicas de abundancia y de *pays de Cocagne*[65], restaura el contenido dialógico y antagonístico de su «forma» al exhibirla como una desconstrucción y labor de zapa sistemática de la forma aristocrática hegemónica de la épica, con su sombría ideología de heroísmo y funesto destino; así también la obra de Eugene Genovese sobre la religión negra restaura la vitalidad de esos enunciados al leerlos, no como la reduplicación de creencias impuestas, sino más bien como un proceso por el que la cristiandad hegemónica de los propietarios de esclavos es apropiada, secretamente vaciada en su contenido y subvertida para la transmisión de mensajes opositivos y codificados bastante diferentes[66].

Además, el acento sobre lo dialógico nos permite entonces releer o reescribir las formas hegemónicas mismas; también ellas pueden abordarse como un proceso de la reapropiación y neutralización, la cooptación y la transformación de clase, la universalización cultural, de formas que originalmente expresaban la situación de grupos «populares», subordinados o dominados. Así la religión de esclavos del cristianismo se transforma en el aparato ideológico hegemónico del sistema medieval; mientras que la música folclórica y las danzas campesinas se ven trasmutadas en formas de festividad aristocrática o cortesana y en las visiones culturales de lo pastoril; y la narrativa popular desde tiempos inmemoriales —romanzas, historias de aventuras, melodramas y cosas así— se ve arrastrada incesantemente a restaurar la vitalidad de una «cultura superior» debilitada y asfixiada. Del mismo modo, en nuestra propia época, lo vernáculo y sus fuentes de producción todavía vivas (como en el lenguaje de los negros) son reapropiadas por el discurso exhausto y estandardizado por los medios de comunicación de la clase media hegemónica. En el terreno estético, en efecto, el proceso de «universalización» cultural (que implica la represión de la voz opositiva y la ilusión de que hay una sola «cultura» genuina) es la forma específica que toma lo que podríamos llamar el proceso de legitimación en el campo de la ideología y de los sistemas conceptuales.

Con todo, esta operación de reescritura y de restauración de un horizonte esencialmente dialógico o de clases no estará completa hasta que especifiquemos las «unidades» de ese sistema más vasto. En otras palabras, la metáfora lingüística (reescribir los textos en los términos de la oposición del *habla* a la lengua) no puede ser particularmente fecunda hata que podamos transmitir algo de la dinámica propia de la *lengua* misma de una clase, que es evidentemente, en el

[65] Ernst Bloch, «Zerstörung, Rettung des Mythos durch Licht», in *Verfremdungen* I (Frankfurt: Suhrkamp, 1963), pp. 152-162.

[66] Eugene Genovese, *Roll Jordan Roll* (Nueva York: Vintage, 1976), pp. 161-284.

sentido de Saussure, algo así como una construcción ideal que no es nunca enteramente visible ni plenamente presente en ninguno de sus enunciados individuales. Ese discurso de clase más amplio puede decirse que se organiza alrededor de «unidades» mínimas que llamaremos *ideologemas*. La ventaja de esta formulación consiste en su capacidad de mediar entre concepciones de la ideología como opinión abstracta, valor de clase, y cosas por el estilo, y los materiales narrativos con que trabajaremos aquí. El ideologema es una formación ambigua, cuya característica estructural esencial podría describirse como su posibilidad de manifestarse ya sea como una pseudoidea —un sistema conceptual o de creencias, un valor abstracto, una opinión o prejuicio—, o ya sea como una protonarración, una especie de fantasía de clase última sobre los «personajes colectivos» que son las clases en oposición. Esta dualidad significa que el requerimiento básico para la plena descripción del ideologema está ya dado de antemano: como constructo, debe ser susceptible a la vez de una descripción conceptual y de una manifestación narrativa. El ideologema por supuesto puede elaborarse en cualquiera de estas direcciones, tomando la apariencia terminada de un sistema filosófico por un lado, o la de un texto cultural por el otro; pero el análisis ideológico de esos productos culturales terminados nos exige demostrar cada uno como trabajo complejo de transformación sobre esa materia prima última que es el ideologema en cuestión. El trabajo del analista es así en primer lugar el de identificación del ideologema, y en muchos casos su denominación inicial en instancias donde por una y otra razón todavía no se lo había registrado como tal. La inmensa tarea preparatoria de identificar e inventoriar tales ideologemas ha comenzado apenas, y a ella el presente libro no hará sino una modesta contribución: notablemente en su aislamiento de ese ideologema fundamental del siglo XIX que es la «teoría» del *resentimiento*, y en su «desenmascaramiento» de la ética y la oposición binaria ética del bien y el mal como una de las formas fundamentales de pensamiento ideológico en la cultura occidental. Sin embargo, nuestra insistencia aquí y a lo largo de toda la obra sobre el carácter fundamentalmente narrativo de tales ideologemas (incluso allí donde parecen articularse únicamente como creencias conceptuales o valores abstractos) ofrecerá la ventaja de restaurar la complejidad de las transacciones entre opinión y protonarración o fantasía libidinal. Así observaremos, en el caso de Balzac, la generación de un «sistema de valores» ideológico y político declarado y constituido, a partir de la operación de una dinámica esencialmente narrativa y de fantasía; el capítulo sobre Gissing, por otro lado, mostrará cómo un «paradigma narrativo» ya constituido emite un mensaje ideológico por derecho propio sin la mediación de una intervención del autor.

Este foco u horizonte, el de la lucha de clases y sus discursos antagonistas, no es, como ya sugerimos, la forma última que puede tomar un análisis marxista de la cultura. El ejemplo al que acabamos de aludir —el de la revolución inglesa del siglo XVII, en la que las diversas clases y funciones de clase se vieron obligadas a articular sus luchas ideológicas a través del medio compartido de un código maestro religioso— puede servir para dramatizar el cambio gracias al cual esos objetos de estudio se reconstituyen en un «texto» estructuralmente distinto específico de ese ensanchamiento final del marco analítico. Pues la posibilidad de

un desplazamiento del acento está ya dada en ese ejemplo: hemos sugerido que dentro de la aparente unidad del código teológico, puede hacerse surgir la diferencia fundamental en las posiciones de las clases antagonistas. En ese caso, el movimiento inverso es también posible, y esas deferencias semánticas concretas pueden enfocarse por el contrario de tal manera que lo que emerja sea más bien la abarcadora unidad de un código único que tienen que compartir y que caracteriza así la unidad más vasta del sistema social. Este nuevo objeto —código, sistema de signos o sistema de producción de signos y de códigos— se convierte así en índice de una entidad de estudio que trasciende con mucho las anteriores, el de lo estrechamente político (el acto simbólico) y la social (el discurso de clase y el ideologema), y que hemos propuesto denominar lo histórico en el sentido amplio de esta palabra. Aquí la unidad organizadora será lo que la tradición marxiana designa como *modo de producción*.

He observado ya que la «problemática» de los modos de producción es la nueva zona más vital de la teoría marxista en todas las disciplinas hoy en día; no resulta paradójico que sea también una de las más tradicionales, y consiguientemente debemos esbozar, de manera breve y preliminar, la «secuencia» de los modos de producción tal como el marxismo clásico, desde Marx y Engels hasta Stalin, tendió a enumerarlos[67]. Esos modos, o «etapas» de la sociedad humana incluían tradicionalmente los siguientes: el comunismo primitivo o sociedad tribal (la horda), la *gens* o sociedades de parentesco jerárquicas (la sociedad neolítica), el modo asiático de producción (el llamado despotismo oriental), la *polis* o sociedad oligárquica esclavista (el modo antiguo de producción), el feudalismo, el capitalismo y el comunismo (con bastante debate sobre si el estadio «transicional» entre estos últimos —llamado a veces «socialismo»— es un genuino modo de producción por derecho propio o no). Lo que es más significativo en el presente contexto es que incluso esta concepción esquemática o mecánica de las «etapas» históricas (lo que los aslthusserianos han criticado sistemáticamente bajo el nombre de «historicismo») incluye la noción de una dominante cultural o forma de condificación ideológica específica de cad modo de producción. Siguiendo el mismo orden, se ha concebido generalmente estas últimas como la narración mágica o mítica, el parentesco, la religión o lo sagrado, la «política» según la categoría estrecha de la ciudadanía en la ciudad-estado antigua, las relaciones de dominación personal, la cosificación de la mercancía, y (presumiblemente) las formas originales y todavía

[67] Los textos «clásicos» sobre los modos de producción, además de *Ancient society* de Lewis Henry Morgan (trad. *La sociedad primitiva*, Madrid: Ayuso, 1975[3]), son: Karl Marx, *Pre-capitalist economic formations*, sección de los *Grundrisse* (1857-1858) publicada por separado por Eric Hobsbawm (New York: International, 1965), y Friedrich Engels, *La familia, la propiedad privada y el Estado* (1884). Entre las recientes contribuciones importantes al modo de producción se cuentan: la contribución de Etienne Balibar al volumen colectivo de Althusser *Lire le Capital*; Emmanuel Terray, *Marxism and «primitive» societies*, trad. de M. Klopper (Nueva York: Monthly Review, 1972); Maurice Godelier, *Horizon: trajets marxistes en anthropologie* (París: Masperó, 1973); J. Chesneaux, comp. *Sur le «mode de production asiatique»* (París: Éditions Sociales, 1969); y Barry Hindes & Paul Hirst, *Pre-capitalist modes of production* (Londres: Routledge & Kegan Paul, 1975; trad. *Los modos de producción precapitalista*, Barcelona: Península, 1979).

no desarrolladas plenamente en ningún lugar de la asociación colectiva o comunitaria.

Antes de que podamos determinar el «texto» cultural u objeto de estudio específico al horizonte de los modos de producción, tenemos que hacer sin embargo dos observaciones preliminares sobre los problemas metodológicos que plantea. La primera incumbirá a la cuestión de si el concepto de «modo de producción» es sincrónico, mientras que la segunda se dirigirá a la tentación de utilizar los diversos modos de producción para una operación de clasificación o tipologización, en la que los textos culturales se meterían simplemente en otros tantos compartimentos separados.

En efecto, algunos teóricos se han sentido desconcertados por la aparente convergencia entre la noción propiamente marxiana de un modo de producción que lo cubre y lo estructura todo (que asigna a todo lo que cae dentro de él —cultura, producción ideológica, articulación de clases, tecnología— un lugar específico y único) y las visiones no marxistas de un «sistema total» en el que los diversos elementos o niveles de la vida social están programados de alguna manera cada vez más constrictiva. La dramática noción weberiana de la «jaula de hierro» de una sociedad cada vez más burocrática[68], la imagen de Foucault de la rejilla cada vez más invasora de la «tecnología política del cuerpo»[69], pero también ciertas descripciones «sincrónicas» más tradicionales de la programación cultural de un «momento» histórico dado, tales como las que han sido diversamente propuestas desde Vico y Hegel hasta Spengler y Deleuze —todos esos modelos monolíticos de la unidad cultural de un período histórico dado han tendido a confirmar las sospechas de una tradición dialéctica sobre los peligros de un pensamiento «sincrónico» emergente, en el que el cambio y el desarrollo se relegan a la categoría marginalizada de lo meramente «diacrónico», lo contingente o lo rigurosamente no significativo (y esto incluso allí donde, como sucede con Althusser, tales modelos de la unidad cultural son atacados como formas de una «causalidad expresiva» propiamente hegeliana e idealista). Esta premonición teórica sobre los límites del pensamiento sincrónico pueden captarse quizá del modo más inmediato en el terreno político, donde el modelo del «sistema total» parecería eliminar lenta e inexorablemente toda posibilidad de lo *negativo* como tal, y reintegrar de nuevo en el sistema el lugar de una práctica y resistencia opositiva o incluso meramente «crítica» como la mera inversión de este último. En particular, todo lo que en el viejo marco dialéctico era anticipatorio en

[68] "El puritano quería trabajar por vocación; nosotros estamos obligados a hacerlo. Pues cuando el ascetismo salió de las celdas a la vida cotidiana, y empezó a dominar la moralidad mundana, contribuyó a la construcción del tremendo cosmos del orden económico moderno. Este orden está ligado ahora a las condiciones técnicas y económicas de la producción mecánica que determinan hoy las vidas de todos los individuos nacidos bajo ese mecanismo, no sólo aquellos directamente preocupados de la adquisición económica, con fuerza irresistible. Tal vez los determinará de esta manera hasta que se haya quemado la última tonelada de carbón fosilizado. En la visión de Baxter la preocupación por los bienes externos debe pesar sobre los hombros del santo tan sólo «como una ligera capa, que puede dejarse de lado en cualquier momento.» Pero el sino ha decretado que la capa se convierta en una jaula de hierro." *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, p. 181 en la trad. ingl. de T. Parsons *The Protestant ethics and the spirit of Capitalism* (New York: Scribners, 1958; trad. esp. Barcelona: Península, 1973[2]).

[69] Michel Foucault, *Surveiller et punir* (París: Gallimard, 1975; trad. *Vigilar y castigar*, Madrid: Siglo XXI, 1986[5]), pp. 27-28 y *passim*.

cuanto a la lucha de clases, y se miraba como el espacio emergente de unas relaciones sociales radicalmente nuevas, parecería, en el modelo sincrónico, reducirse a prácticas que de hecho tienden a reforzar el sistema mismo que previó y dictó sus límites específicos. Este es el sentido en que Jean Baudrillard ha sugerido que la visión de «sistema social» de la sociedad contemporánea reduce las opciones de resistencia a gestos anarquistas, a las únicas protestas subsistentes de la huelga loca, el terrorismo y la muerte. Entre tanto, también en el marco de análisis de la cultura la integración de este último en un modelo sincrónico parecería vaciar la producción cultural de todas sus capacidades antisistémicas, y «desenmascarar» incluso las obras de una actitud abiertamente opositiva o política como instrumentos en último término programados por el sistema mismo.

Sin embargo, es precisamente la idea de una serie de horizontes progresivamente ensanchados propuesta aquí la que puede asignar a esos marcos sincrónicos perturbadores sus lugares analíticos adecuados y dictar su uso propio. Esta idea proyecta una amplia visión de la historia que sólo resulta incongruente con la acción concreta y la lucha de clases si no se respeta la especificidad de los horizontes; así, incluso si el concepto de un modo de producción ha de considerarse como sincrónico (y veremos dentro de un momento que las cosas son un poco más complicadas que eso), en el nivel de abstracción histórica en que tal concepto ha de usarse propiamente la lección de la «visión» de un sistema total es para el plazo breve uno de los límites estructurales impuestos a la praxis más que la imposibilidad de esta última.

El problema teórico con los sistemas sincrónicos enumerados más arriba consiste en otra cosa, y menos en su marco analítico que en lo que en una perspectiva marxista pdoría llamarse su recimentación infraestructural. Históricamente, tales sistemas han tendido a caer dentro de dos grupos generales, que podríamos llamar respectivamente la visión dura y la blanda del sistema total. El primer grupo proyecta un futuro de fantasía de tipo «totalitario» en que los mecanismos de dominación —ya se los entienda como parte del proceso más general de la burocratización, o ya deriven por otro lado más inmediatamente del despliegue de la fuerza física e ideología— se miran como tendencias irrevocables y cada vez más invasoras cuya misión es colonizar los últimos restos y sobrevivencias de la libertad humana: ocupar y organizar, en otras palabras, lo que todavía persiste objetiva y subjetivamente de la Naturaleza (muy esquemáticamente, el Tercer Mundo y el Inconsciente).

Este grupo de teorías puede quizá asociarse apresuradamente con los nombres centrales de Weber y Foucault; el segundo grupo podría asociarse entonces con nombres como el de Jean Baudrillard y los teóricos norteamericanos de la «sociedad postindustrial»[70]. Para este segundo grupo, las características del sistema

[70] Jean Baudrillard, *Le système des objets* (París: Gallimard, 1968); *La société de consommation* (París: Denoël, 1970); *Pour une économie politique du signe* (París: Gallimard, 1972). La expresión más influyente de la versión norteamericana de esta posición de «fin de la ideología» y sociedad de consumo es por supuesto la de Daniel Bell: v. su *Coming of post-industrial society* (Nueva York: Basic, 1973) y *The cultural contradictions of capitalism* (Nueva York: Basic, 1976).

total de la sociedad mundial contemporánea son menos las de la dominación ideológica que las de la programación y penetración cultural: no la jaula de hierro sino más bien la *sociedad de consumo* con su consumo de imágenes y simulacros, sus significantes libremente flotantes y su borramiento de las viejas estructuras de las clases sociales y la hegemonía ideológica tradicional. Para ambos grupos, el capitalismo mundial está en evolución hacia un sistema que no es socialista en ningún sentido clásico, por un lado la pesadilla del control total, y por el otro las intensidades polimorfas o esquizofrénicas de alguna contracultura última (que puede no resultar, para algunos, menos intranquilizadora que las características manifiestamente amenazadoras de la primera visión). Lo que hay que añadir es que ninguno de estos tipos de análisis respeta la advertencia marxiana acerca de la «determinación en última instancia» por parte de la organización y tendencias económicas: para ambos, en efecto, la economía (o la economía política) de ese tipo está en las últimas en el nuevo sistema total del mundo contemporáneo, y lo económico queda reasignado en ambos a una posición secundaria y no determinante bajo la nueva dominante del poder político o de la producción cultural respectivamente.

Existen sin embargo, dentro del propio marxismo, equivalentes precisos de esas visiones no marxianas del sistema total contemporáneo: reescrituras, si se quiere, de una y otra en términos específicamente marxianos y «económicos». Estos son los análisis del capitalismo tardío en términos de *capitalógica*[71] y de *desacumulación* respectivamente; y aunque este libro, a todas luces, no es el lugar para discutir tales teorías con alguna extensión, debe observarse aquí que ambos, viendo la originalidad de la situación contemporánea en términos de las tendencias sistémicas *dentro* del capitalismo, reafirman la prioridad teórica del concepto organizador del modo de producción que nos hemos preocupado de alegar.

Debemos volvernos ahora, por consiguiente, hacia el segundo problema relacionado con este tercer y último horizonte, y tratar brevemente de la objeción según la cual el análisis cultural perseguido dentro de él tenderá a una operación tipológica o clasificatoria, en la que se nos conmina a «decidir» cuestiones tales mo si Milton debe leerse dentro de un contexto «precapitalista» o de capitalismo naciente, y cosas de este tenor. He insistido en otro lugar en la esterilidad de semejantes procedimientos clasificatorios, que pueden siempre, me parece, tomarse como síntomas e indicios de la represión de una práctica más genuinamente dialéctica e histórica de análisis cultural. Este diagnóstico puede ensacharse ahora

---

[71] Se encontrará un panorama y crítica de la literatura básica en Stanley Aronowitz, «Marx, Braveman, and the logic of capital», *Insurgent Sociologist*, viii, núm. 2/3 (otoño 1978), pp. 126-146; y v. también Hans-Georg Backhaus, «Zur Dialektik der Wertform», in A. Schmidt, comp., *Beiträge zur marxistischen Erkenntnistheorie* (Frankfurt: *Zur logischen Struktur des Kapitalbegriffs bei Karl Marx* (Frankfurt: Europäische Verlagsanstalt, 1970). Para los capitalógicos, el «meollo materialista» de Hegel se revela aprehendiendo la realidad concreta u objetiva del Espíritu Absoluto (la Noción en-y-para-sí) como no otra cosa que el capital (Reichelt, pp. 77-78). Esto, sin embargo, tiende a empujarlos a la posición postmarxista para la cual la dialéctica se presenta como el modo de pensamiento propio únicamente del capitalismo (Backhaus, pp. 140-141); en ese caso, por supuesto, la dialéctica resultaría innecesaria y anacrónica en una sociedad que hubiera abolido la forma mercantil.

hasta cubrir los tres horizontes discutidos aquí, donde la práctica de la homología, la de una búsqueda meramente «sociológica» de algún equivalente social o de clase, y finalmente la del uso de alguna tipología de los sistemas sociales y culturales, respectivamente, pueden considerarse como ejemplos del mal uso de los tres marcos de referencia. Además, del mismo modo que en nuestro comentario a los dos primeros hemos subrayado la centralidad de la categoría de contradicción para una análisis marxista (mirado, dentro del primer horizonte, como lo que el artefacto cultural e ideológico trata de «resolver», y dentro del segundo, como la naturaleza del conflicto social y de clases dentro del cual una obra dada equivale a un acto o un gesto), así también podemos validar efectivamente aquí el horizonte del modo de producción mostrando la forma que toma la contradicción en este nivel, y la relación con ella del objeto cultural.

Antes de hacerlo así, debemos tomar nota de ciertas objeciones más recientes al concepto mismo de modo de producción. El esquema tradicional de los diversos modos de producción como otras tantas «etapas» históricas se ha sentido en general que era insatisfactorio, entre otras cosas porque alimenta la clase de topologización criticada más arriba, en el análisis político más o menos igual que en el cultural. (La forma que toma en el análisis político es evidentemente el procedimiento que consiste en «decidir» si una coyuntura dada ha de asignarse a un momento dentro del feudalismo —cuyo resultado será una exigencia de derechos burgueses y parlamentarios— o dentro del capitalismo —con el acompañamiento de una estrategia «reformista»— en cuyo caso se deduce entonces la estrategia revolucionaria adecuada).

Por otra parte, ha quedado cada vez más claro para algunos teóricos contemporáneos que semejante clasificación de materiales «empíricos» dentro de tal o cual categoría abstracta es inadmisible en gran parte debido al nivel de abstracción del concepto de modo de producción: ninguna sociedad histórica ha «encarnado» nunca un modo de producción en estado puro (ni es *El capital* la descripción de una sociedad histórica, sino más bien la construcción del concepto abstracto de capitalismo). Esto ha llevado a algunos teóricos contemporáneos , sobre todo a Nicos Poulantzas[72], a insistir en la distinción, entre un «modo de producción» como construcción puramente teórica y una «formación social» que implicaría la descripción de alguna sociedad histórica en cierto momento de su desarrollo. Esta distinción parece inadecuada e incluso engañosa, en la medida en que alienta el pensamiento empírico mismo que se proponía denunciar, o en otras palabras, en que subsume un «hecho» particular o empírico bajo tal o cual «abstracción» correspondiente. Sin embargo, un rasgo del comentario de Poulantzas sobre la «formación social» puede retenerse: su sugerencia de que cada formación social o sociedad históricamente existente ha consistido de hecho en la imbricación o coexistencia estructural de *varios* modos de producción a la vez, incluyendo vestigios y sobrevivencias de modos más antiguos de producción, ahora relegados a posiciones estructuralmente dependientes dentro de los nuevos,

[72] Poulantzas, *Political power and social classes*, pp. 13-16.

así como tendencias anticipatorias que son potencialmente incongruentes con el sistema existente pero que no han generado todavía un espacio propio autónomo.

Pero si esta sugerencia es válida, entonces los problemas del sistema «sincrónico» y de la tentación tipológica se resuelven ambos de un solo golpe. Lo que es sincrónico es el «concepto» del modo de producción; el momento de la coexistencia histórica de varios modos de producción no es sincrónico en este sentido, sino abierto a la historia de manera dialéctica. La tentación de clasificar los textos según el modo de producción adecuado queda así suprimida, puesto que los textos surgen en un espacio en el que es de esperarse que estén a la vez trenzados y cruzados por una diversidad de impulsos provenientes de modos contradictorios de producción cultural.

Pero todavía no hemos caracterizado el objeto de estudio específico que se construye con este nuevo y final horizonte. Como vimos, no puede consistir en el concepto de un modo individual de producción (como tampoco, en nuestro segundo horizonte, podía consistir el objeto de estudio en una clase social particular aislada de las demás). Sugeriremos por lo tanto que este nuevo y útimo objeto puede designarse, alimentándonos de la reciente experiencia histórica, como *revolución cultural*, ese momento en que la coexistencia de diferentes modos de producción se hace visiblemente antagonística y sus contradicciones pasan al centro mismo de la vida política, social e histórica. El incompleto experimento chino con una revolución cultural «proletaria» puede invocarse en apoyo de la proposición de que la historia previa ha conocido un vasto repertorio de equivalentes para procesos similares a los que puede extender legítimamente el término. Así, la Ilustración occidental puede mirarse como parte de una revolución cultural propiamente burguesa, en la que los valores y los discursos, los hábitos y el espacio cotidiano del *ancien régime* fueron sistemáticamente desmantelados de tal manera que pudieran levantarse en su lugar las nuevas conceptualidades, hábitos y formas de vida, y los sistemas de valores de una sociedad de mercado capitalista. Este proceso suponía claramente un ritmo histórico más vasto que el de acontecimientos históricos puntuales tales como la Revolución Francesa o la Revolución Industrial, e incluye de fenómenos *longue durée* tales como los que describe Weber en *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* —obra que puede leerse ahora a su vez como una contribución al estudio de la revolución cultural burguesa, del mismo modo que el corpus de obras sobre el romanticismo se reubica ahora como el estudio de un momento significativo y ambiguo en la resistencia a esa particular «gran transformación», junto con las formas más específicamente «populares» (precapitalistas tanto como obreras) de resistencia cultural.

Pero si tal es el caso, entonces debemos ir más allá y sugerir que todos los modos previos de producción han ido acompañados de revoluciones culturales que les eran específicas, de las que la «revolución cultural», digamos, neolítica, el triunfo del patriarcado sobre las formas matriarcales o tribales más antiguas, o la victoria de la «justicia» helénica y la nueva legalidad de la *polis* sobre el sistema

de la venganza, no son sino las manifestaciones más dramáticas. El concepto de revolución cultural, entonces —o más precisamente, la reconstrucción de los materiales de la historia cultural y literaria en la forma de este nuevo «texto» u objeto de estudio que es la revolución cultural— es de esperarse que proyecte todo un nuevo marco de referencia para las humanidades, en el que el estudio de la cultura en su sentido más amplio podría situarse sobre una base materialista.

Esta descripción, sin embargo, es engañosa en la medida en que sugiere que la «revolución cultural» es un fenómeno limitado a los períodos llamados «tradicionales», durante los cuales las formaciones sociales dominadas por un solo modo de producción sufren una reestructuración radical en el curso de la cual emerge una «dominante» diferente. El problema de tales «transiciones» es un punto álgido de la problemática marxiana de los modos de producción, y no puede decirse que ninguna de las soluciones propuestas, desde los comentarios fragmentarios del propio Marx hasta el reciente modelo de Etienne Balibar, sea enteramente satisfactoria, puesto que en todas ellas la incongruencia entre una descripción «sincrónica» de un sistema dado y una presentación «diacrónica» del paso de un sistema a otro parece regresar con toda su intensidad. Pero nuestro propio comentario empezó con la idea de que una formación social dada consistía en la coexistencia de diversos sistemas sincrónicos o modos de producción, cada uno con su propia dinámica o esquema temporal —una especie de metasincronicidad, si se quiere—, mientras que ahora hemos pasado a una descripción de la revolución cultural que se ha expresado en el lenguaje más diacrónico de la transformación sistémica. Sugeriré por lo tanto que esas dos descripciones aparentemente incongruentes son simplemente las perspectivas gemelas que puede tomar nuestro pensamiento (y nuestra presentación o *Darstellung* de ese pensamiento) sobre ese mismo vasto objeto histórico. Así como tampoco la revolución declarada es un acontecimiento puntual, sino que trae a la superficie las innumerables luchas cotidianas y formas de la polarización de clases que están en obra en el curso entero de la vida social que la precede, y que están por lo tanto latentes e implícitas en la experiencia social «prerrevolucionaria», que sólo se hacen visibles como la estructura profunda de estas últimas en esos «momentos de la verdad», así también los momentos declaradamente «tradicionales» de la revolución cultural no son ellos mismo sino el paso a la superficie de un proceso permanente de las socieades humanas, de una lucha permanente entre los diversos modos de producción coexistentes. El momento triunfante en que una nueva dominante sistémica gana el ascendente no es por lo tanto sino la manifestación diacrónica de una lucha constante por la perpetuación y reproducción de su dominación, una lucha que debe continuar a lo largo de todo el curso de su vida, acompañada en todo momento por el antagonismo sistémico o estructural de esos modos viejos y nuevos de producción que resisten a la asimilación o buscan librarse de ella. La tarea del análisis cultural y social considerado así dentro de este horizonte final será entonces claramente la de la reescritura de sus materiales de tal manera que esa revolución cultural perpetua puede aprehenderse y leerse como la estructura constitutiva más profunda y más permanente en la que los objetos textuales empíricos se hacen inteligibles.

De la revolución cultural concebida así puede decirse que está más allá de la oposición entre sincronía y diacronía, y que corresponde aproximadamente a lo que Ernst Bloch ha llamado la *Ungleichzeitigkeit* (o «desarrollo no sincrónico») de la vida cultural y social[73]. Semejante enfoque impone un uso nuevo de los conceptos de periodización, y en particular del viejo esquema de las etapas «lineales» que aquí se preserva y se suprime a un mismo tiempo. Nos ocuparemos más a fondo de los problemas específicos de la peridización en el capítulo siguiente: baste decir en este punto que tales categorías se producen dentro de un marcon inicial diacrónico o narrativo, pero sólo se vuelven utilizables cuando ese marco inicial queda anulado, permitiéndonos ahora coordenar o articular las categorías de origen diacrónico (los diversos modos distintos de producción) de una manera que es ahora sincrónica a metasincrónica.

Sin embargo, no hemos especificado todavía la naturaleza del objeto textual construido por este tercer horizonte de la revolución cultural, y que sería el equivalente, dentro de este horizonte dialécticamente nuevo, de los objetos de nuestro dos primeros horizontex: el acto simbólico y el ideologema organización dialógica del discurso de clase. Sugeriré que dentro de este horizonte final, el texto individual o artefacto cultural (con su apariencia de autonomía que quedó disuelta igualmente de maneras específicas y originales dentro de los dos primeros horizontes) se reestructura aquí como un campo de fuerzas donde la dinámica de s sistemas de signos de varios modos distintos de producción pueden registrarse y aprehenderse. Esa dinámica —el «texto» nuevamente construido de nuestro tercer horizonte— constituye lo que puede denominarse *la ideología de la forma*, es decir, la contradicción determinada de los mensajes específicos emitidos por los diversos sistemas de signos que coexisten en un proceso artístico dado así como en su formación social general.

Lo que debe subrayarse es que en este nivel la «forma» se capta como contenido. El estudio de la ideología de la forma está indudablemente arraigado

[73] Ernst Bloch, «Nonsynchronism and dialectics», *New German Critique*, núm. 11 (primavera 1977), pp. 22-38; o *Erbschaft dieser Zeit* (Frankfurt: Surhkamp, 1973). El uso «no-sincrónico» del concepto de modo de producción esbozado más arriba es en mi opinión la única manera de cumplir el conocido programa de Marx para el pensamiento dialéctica «de subir de lo abstracto a lo concreto» (Introducción de 1857, *Grundrisse*, p. 101). Marx distinguió allí tres etapas del conocimiento: (1) la anotación de lo particular (esto correspondería a algo así como la historia empírica, la recolección de datos y materiales descriptivos sobre la diversidad de las sociedades humanas); (2) la conquista de la abstracción, el nacimiento de una ciencia propiamente «burguesa» o de lo que Hegel llamaba las categorías del Entendimiento (este momento, el de la construcción de un concepto estático y puramente clasificatorio de los «modos de producción», es lo que Hindess y Hirst critican con bastante justicia en *Pre-capitalist modes of production*); (3) la trascendecia de la abstracción por la dialéctica, la «subida a lo concreto», la puesta en marcha de las categorías hasta ahora estáticas y tipologizadoras por medio de su reinserción en una situación histórica concreta (en el presente contexto, esto se logra pasando de un uso clasificatorio de las categorías de los modos de producción a una percepción de su coexistencia dinámica y contradictoria en un momento cultural dado). La epistemología del propio Althusser, dicho sea de paso —Generalidades I, II y III (*Pour Marx* [Paris: Maspéro, 1965] pp. 187-190)— es una glosa de este mismo pasaje fundamental de la Introducción de 1857, pero que logra demasiado bien eliminar su espíritu dialéctico.

en una análisis técnico y formalista en el sentido estrecho, aun cuando, a diferencia de muchas formas tradicionales de análisis, trata de revelar la presencia activa dentro del texto de cierto número de procesos formales discontinuos y heterogéneos. Pero en el nivel de análisis puesto en juego aquí ha tomado lugar una inversión dialéctica en la que se ha hecho posible aprehender tales procesos formales como contenido sedimentado por derecho propio, como acarreando mensajes ideológicos propios, distintos del contenido ostensible o manifiesto de las obras; se ha hecho posible, en otras palabras, explayar esas operaciones formales desde el punto de vista de lo que Louis Hjelmslev llamaría el «contenido de la forma» más que la «expresión» de esta última, que es en general el objeto de los diversos enfoques más estrechamente formalizadores. La demostración más simple y más accesible de esta inversión puede encontrarse en el terreno de los géneros literarios. Nuestro siguiente capítulo modelará en efecto el proceso por el que la especificación y la descripción del género pueden transformarse, dentro de un texto histórico dado, en la detección de una multitud de mensajes de género distintos, algunos anticipatorios, pero todos ellos proyectando una coyuntura formal a través de la cual la «coyuntura» de los modos coexistentes de producción en un momento histórico dado pueden detectarse y articularse alegóricamente.

En todo caso, que lo que hemos llamado la ideología de la forma es algo diferente de una retirada ante las cuestiones sociales e históricas hacia lo más estrechamente formal, es cosa que puede verse en la pertinencia de esta perspectiva final en preocupaciones más abiertamente políticas y teóricas; tomaremos la muy debatida relación del marxismo con el feminismo como una ilustración particularmente reveladora. La noción de modos de producción traslapados que delineamos más arriba tiene por cierto la ventaja de permitirnos poner en cortocircuito el falso problema de la prioridad de lo económico sobre lo sexual, o de la opresión sexual sobre la de clase social. En nuestra presente perspectiva, queda claro que el sexismo y la actitud patriarcal deben mirarse como la sedimentación y la sobrevivencia virulenta de formas de enajenación específicas del modo de producción más antiguo de la historia humana, con su división del trabajo entre hombres y mujeres, y su división del poder entre jóvenes y mayores. El análisis de la ideología de la forma, propiamente completado, debe revelar la persistencia formal de semejantes estructuras arcaicas de enajenación —y del sistema de signos que les es específico— debajo del barniz de los tipos más recientes e históricamente originales de enajenación —tales como la dominación política y la cosificación de la mercancía— que han llegado a ser las dominantes de ese revolución cultural que es la más compleja de todas: el capitalismo tardío, en el que todos los modos anteriores de producción coexisten estructuralmente de una manera o de otra. Por consiguiente, la afirmación del feminismo radical de que anular el patriarcalismo es el acto político más *radical* —en la medida en que incluye y subsume exigencias más parciales, tales como la liberación frente a la forma mercantil— es así perfectamente coherente con un marco marxista expandido, para el cual la transformación de nuestro propio modo de producción dominante debe acompañarse y completarse con una reestructuración igualmente

radical de todos los modos más arcaicos de producción con los que coexiste estructuralmente.

Con este horizonte final, entonces, salimos a un espacio donde la Historia misma se vuelve el cimiento último así como el límite intrascendible de nuestra comprensión en general y de nuestras interpretaciones textuales en particular. Este momento, por supuesto, es también el mismo en que todo el problema de las prioridades interpretativas vuelve por sus fueros, y en que los practicantes de códigos interpretativos alternativos —lejos de haberse persuadido de que la Historia es un código interpretativo que incluye y trasciende a todos los demás— volverán a afirmar la «Historia» simplemente como un código entre otros, sin ningún estatuto particularmente privilegiado. Esto se logra del modo más sucinto cuando los críticos de la interpretación marxista, tomando prestada su propia terminología tradicional, sugieren que la operación interpretativa marxiana implica un tematización y cosificación de la «Historia» que no es marcadamente diferente del proceso por el que los otros códigos interpretativos producen sus propias formas de clausura temática y se presentan como métodos absolutos.

Debe estar claro a estas alturas que no hay nada que ganar oponiendo a un tema cosificado —la Historia— otro igual —el Lenguaje— en un debate polémico sobre la prioridad última del uno sobre el otro. Las formas influyentes que ha tomado este debate en los años recientes —como en la tentativa de Jürgen Habermas de subsumir el modelo «marxista» de producción bajo un modelo más abarcador de «comunicación» o intersubjetividad[74], o en la afirmación de Umberto Eco de la prioridad de lo Simbólico en general sobre los sistemas tecnológicos y productivos que debe organizar como *signos* antes de que puedan utilizarse como *herramientas*[75]— se basan en la concepción equivocada de que la categoría marxiana de «modo de producción» es una forma de determinismo tecnológico o «produccionista».

Parecería por lo tanto más útil preguntarnos, en conclusión, cómo la Historia, en cuanto cimiento y causa ausente, puede concebirse de tal manera que resiste a semajante tematización o cosificción, a semejante transformación de vuelta en un código optativo entre otros. Podríamos sugerir tal posibilidad de manera oblicua llamando la atención sobre lo que los aristotélicos llamarían la satisfacción genérica específica de la forma de los grandes monumentos de la historiografía, o lo que los semióticos podrían llamar el «efecto de historia» de tales textos narrativos. Sea cual sea la materia prima sobre la que trabaja la forma historiográfica (y aquí sólo rozaremos el tipo más difundido de material, que es la pura cronología del hecho tal como lo produce el ejercicio rutinario del manual de historia), la «emoción» de la gran forma historiográfica puede verse siempre como la reestructuración radical de ese material inerte, en este caso la poderosa

---

[74] V. Jürgen Habermas, *Knowledge and human interest,* trad. de J. Shapiro (Boston: Beacon, 1971; *Conocimiento e interés,* Madrid, Taurus, 1982), especialmente la Parte I.

[75] Umberto Eco, *A theory of semiotics* (Bloomington: Indiana University Press, 1976; *Tratado de semiótica general,* Barcelona, Lumen, 1985³), pp. 21-26.

reorganización de datos cronológicos y «lineales» que de otro modo serían inertes en la forma de la Necesidad: por qué lo que sucedió (recibido al principio como hecho «empírico») tenía que suceder de la manera que sucedió. Desde esta perspectiva, entonces, la causalidad es sólo uno de los tropos posibles por medio de los cuales puede lograrse esta reestructuración formal, aunque ha sido obviamente un tropo privilegiado e históricamente significativo. Con todo, si se alega que el marxismo es más bien un paradigma «cómico» o «novelado», que ve la historia en la perspectiva de salvación de una liberación final, debemos observar que las más vigorosas realizaciones de una historiografía marxista —desde las narraciones de la revolución de 1848 por el propio Marx, pasando por los ricos y variados estudios canónicos de la dinámica de la Revolución de 1789, hasta el estudio de Charles Bettelheim sobre la experiencia revolucionaria soviética— siguen siendo visiones de la Necesidad histórica en el sentido evocado más arriba. Pero la Necesidad está representada aquí bajo la forma de la lógica inexorable implicada en el fracaso determinado de todas la revoluciones que han tenido lugar en la historia humana: la presuposición marxiana última —que la revolución socialista no puede ser sino un proceso total y mundial (y que esto a su vez presupone completar la «revolución» capitalista y el proceso de «mercancialización» en escala global)— es la perspectiva desde la que el fracaso o el bloqueo, la inversión contradictoria o funcional de tal o cual proceso revolucionario local se capta como «inevitable» y como la operación de unos límites objetivos.

La Historia es por lo tanto la experiencia de la Necesidad, y esto es lo único que puede impedir su tematización o cosificación como mero objeto de representación o como un código maestro entre otros. La Necesidad no es en este sentido un tipo de contenido, sino más bien la *forma* inexorable de los acontecimientos; es por lo tanto una categoría narrativa en el sentido ensanchado de ese inconsciente político narrativo por el que hemos abogado aquí, una retextualización de la Historia que no propone a ésta como alguna nueva representación o «visión», algún contenido nuevo, sino como los efectos formales de lo que Althusser, siguiendo a Spinoza, llama una «causa ausente». Concebida en este sentido, la Historia es lo que hiere, es lo que rechaza el deseo e impone límites inexorables a la praxis tanto individual como colectiva, que sus «astucias» convierten en desoladoras e irónicas inversiones de su intención declarada. Pero esta Historia sólo puede aprehenderse a través de sus efectos, y nunca directamente como alguna fuerza cosificada. Este es en efecto el sentido último en que la Historia en cuanto cimiento y horizonte intrascendible no necesita ninguna justificación teórica particular: podemos estar seguros de que sus necesidades enajenantes no nos olvidarán, por mucho que prefiramos no hacerles caso.

2 Narraciones mágicas

SOBRE EL USO DIALÉCTICO DE LA CRÍTICA DE LOS GENÉROS

O, she's warm!
If this be magic, let it be an art
Lawful as eating.[*]

THE WINTER'S TALE

La visión marxiana de la historia delineada en el capítulo precedente se ha descrito a veces, ya lo dijimos, como un arquetipo «cómico o un paradigma «novelado»[1]. Lo que quiere decirse con eso es la perspectiva de salvación o redención de algún futuro seguro, del cual, como el Viajero del Tiempo de William Morris, podemos conseguir nuestra «saciedad del placer de los ojos sin nada de ese sentido de incoherencia, ese temor de la ruina amenazante, que hasta entonces me había dominado siempre cada vez que me encontraba entre las bellas obras del pasado»[2]. En semejante futuro, nuestra propia tradición cultural —los monumentos de la sociedad de poder (para Goethe, la *Iliada* era un atisbo del infierno) así como las historias de feroz competencia de mercado y las expresiones de codicia por las mercancías y de triunfo de la forma mercantil— se leerán como libros para niños, recapitulando la memoria apenas comprensibles de los antiguos peligros.

[*] ¡Ah, está tibia! / Si esto es magia, sea un arte / legal como el comer.

[1] Hayden White, *Metahistory* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973); pp. 281-282: «La concepción cómica de la historia de Hegel se basaba en último término en su creencia en el derecho de la vida sobre la muerte; la «vida» garantizaba para Hegel la posibilidad de una forma cada vez más adecuada de vida social a lo largo del futuro histórico. Marx llevó todavía más lejos esta concepción cómica; vislumbró nada menos que la disolución de esa «sociedad» en que la contradicción entre conciencia y ser tenía que mantenerse como una fatalidad para todos los hombres en todos los tiempos. No sería pues injusto caracterizar la visión final de la historia que inspiró a Marx en su teorización histórica y social como una visión romántica. Pero su concepción no miraba la redención de la humanidad como una liberación del tiempo mismo. Más bien su redención tomaba la forma de una reconciliación del hombre con una naturaleza despojada de sus poderes fantásticos y aterradores, sometida a la regla de la técnica y vuelta hacia la creación de una genuina comunidad».

[2] William Morris, *News from Nowhere*, cap. XX (Londres: Longmans, Green, 1903), p. 188.

Incluso desde el punto de vista de un ideal de realismo (tradicionalmente, de una y otra manera, el modelo central de la estética marxista como discurso narrativo que unifica la experiencia de la vida diaria con una perspectiva propiamente cognitiva, diagramadora o casi «científica»[3]), puede decirse mucho en favor de esta valorización aparentemente contradictoria de la leyenda. Tomemos a Scott, Balzac o Dreiser como señaladores no cronológicos de la emergencia del realismo en su forma moderna; estos primeros grandes realismos se caracterizan por una alegre heterogeneidad fundamental de sus materias primas y por una correlativa versatilidad en el aparato narrativo. En tales momentos, un confinamiento genérico a lo existente tiene paradójicamente un efecto liberador sobre los registros del texto, y desencadena un conjunto de perspectivas históricas heterogéneas —el pasado para Scott, el futuro para Balzac, el proceso de conmodificación para Dreiser— que normalmente se siente como incongruentes con un centramiento en torno del presente histórico. En efecto, esta temporalidad múltiple tiende a quedar sellada y nuevamente contenida en el «alto» realismo y en el naturalismo, donde un aparato narrativo perfeccionado (en particular el triple imperativo de la despersonalización autoral, la unidad del punto de vista y la restricción a la representación escénica) empieza a conferir a la opción «realista» la apariencia de una asfixiante penitencia autoimpuesta. Es en el contexto de la gradual cosificación del realismo en el capitalismo tardío donde la leyenda vuelve a sentirse como el lugar de la heterogeneidad narrativa y de la libertad frente al principio de realidad del que la opresiva representación realista ha pasado a ser el rehén. La leyenda parece ahora ofrecer otra vez la posibilidad de sentir otros ritmos históricos, y de unas transformaciones demoniacas o utópicas de una realidad que ahora está inamoviblemente establecida; y Frye sin duda no se equivoca cuando asimila la perspectiva salvacional de la leyenda a una reexpresión de las añoranzas utópicas, a una meditación renovada sobre la comunidad utópica, a una reconquista (¿pero a qué precio?) de cierto sentimiento del futuro salvacional.

Asociar al marxismo con la leyenda es pues menos desacreditar al primero que explicar la persistencia y la vitalidad del segundo, que Frye considera como la fuente última y el paradigma de la narración de historias[4]. En esta visión, los cuentos orales de la sociedad tribal, los cuentos de hadas que son la irreprimible voz y la expresión de las clases ínfimas de los grandes sistemas de dominación, las historias de aventuras y el melodrama, y la cultura popular o de masas de nuestra propia época, son todos ellos sílabas y fragmentos rotos de alguna inmensa historia.

---

[3] Las declaraciones canónicas son las de Georg Lukács; v. en particular *Studies in European realism* (Nueva York: Grosset & Dunlap, 1964), y *Realism in our time*, trad. ingl. de J. y N. Mander (Nueva York: Harper, 1964). V. también mi «Reflections in conclusion» a la colección de materiales del llamado debate Lukács-Brecht, *Aesthetics and politics* (Londres: New Left Books, 1977, pp. 196-213; para la trad. de G. Luckács, v. los volúmenes de sus *Obras Completas*, publicados en Barcelona por Grijalbo.

[4] Northrop Frye, *The secular scripture* (Cambridge: Harvard University Press, 1976), pp. 28-31.

Sin embargo la identificación de Frye de la narración en general con el género narrativo particular de la leyenda plantea la cuestión aparentemente sin conexión de la crítica de los géneros, que, aunque enteramente desacreditada por la teoría y la práctica literarias, de hecho ha mantenido siempre una relación privilegiada con el materialismo histórico. El primer ejercicio extenso de crítica literaria marxista —las cartas de Marx y Engels a Lassalle sobre la tragedia en verso de este último *Franz von Sickingen*[5]— era en efecto esencialmente genérico: mientras que el corpus más desarrollado de análisis literario de nuestra propia época, la obra de Georg Lukács, que cubre unos sesenta años, está dominado de cabo a rabo por conceptos de género. Considero, efectivamente, como uno de los momentos de «alta seriedad» de la historia del pensamiento marxista reciente el hecho de que cuando Lukács, entrado en años, sintió la urgencia de apoyar la denuncia del stalinismo por Solzhenytsin, pero también de responder a la propaganda religiosa y antisocialista a la que este último prestaba su talento y la autoridad de sus sufrimientos personales, lo que hizo fue sentarse a su escritorio y producir una pieza de crítica genérica. El valor estratégico de los conceptos genéricos para el marxismo radica claramente en la función mediadora de la noción de género, que permite la coordinación del análisis inmanente formal del texto individual con la perspectiva diacrónica gemela de la historia de las formas y la evolución de la vida social.

Mientras tanto, en las otras tradiciones de la crítica literaria contemporánea, las perpectivas genéricas viven una especie de «retorno de lo reprimido». La obra del propio Frye, tan resueltamente organizada alrededor de la narrativa, debió su amplia influencia al contexto del *New Criticism* en que apareció por primera vez, y en el que el objeto fundamental del estudio literario había sido claramente demasiado estrechamente interpretado como el lenguaje lírico o poético. También los métodos estructurales y semióticos contemporáneos, con su rigurosa restricción autoimpuesta de atenerse a textos individuales discretos, han conocido la reemergencia de una meditación sobre los tipos de discurso hasta entonces marginalizados: el lenguaje legal, el fragmento, la anécdota, la autobiografía, el discurso utópico, lo fantástico, la descripción novelesca (o *ekfrasis*), el prefacio, el tratado científico, que se conciben cada vez más como otros tantos modos genéricos distintos.

Sin embargo, eso de lo que la crítica literaria parece incapaz de prescindir completamente, la producción literaria lo ha minado de manera incesante y sistemática en los tiempos modernos. La emancipación de la «novela realista» respecto de sus restricciones genéricas (en el cuento, la carta, el *récit* enmarcado), la emergencia, primero del modernismo, con su ideal joyciano o mallarmeano de un único Libro del mundo, después de la estética postmodernista del texto o de la *écriture*, de la «productividad textual» o escritura esquizofrénica —todo esto

[5] Karl Marx & Friedrich Engels, *Über Kunst und Literatur* [trad. *Sobre arte y literatura*] (Berlin: Henschelverlag, 1953), pp. 129-167.

parece excluir rigurosamente las nociones tradicionales de las clases literarias o de los sistemas de las bellas artes, tanto por su práctica como por su teoría.

Tampoco es difícil ver por qué ha sido así. Los géneros son esencialmente *instituciones* literarias, o contratos sociales entre un escritor y un público específico, cuya función es especificar el uso apropiado de un artefacto cultural particular. Hasta los actos verbales de la vida diaria están marcados con indicaciones y señales (entonación, gestualidad, déicticos contextuales y pragmática) que aseguran su recepción apropiada. En las situaciones mediatizadas de una vida social más complicada —y la emergencia de la escritura se ha considerado a menudo como paradigmática de tales situaciones—, las señales perceptivas deben quedar sustituidas por convenciones si el texto en cuestión no ha de quedar abandonado a una multiplicidad de usos a la deriva (que es como hay que describir el significado según Wittgenstein). Con todo, a medida que los textos se liberan más y más de la situación de actuación inmediata, se hace cada vez más difícil imponer una regla genérica a sus lectores. Una parte no pequeña del arte de escribir, en efecto, queda absorbida por esa tentativa (imposible) de pergeñar un mecanismo a prueba de tontos para la exclusión automática de respuestas indeseables, en un enunciado literario dado.

No es únicamente la situación de actuación, sino el contrato y la institución genérica misma la que, junto con muchas otras instituciones y prácticas tradicionales, resulta víctima de la gradual penetración de un sistema de mercado y una economía monetaria. Con la eliminación de un estatuto social institucionalizado para el productor cultural y la apertura de la obra de arte misma a la transformación en mercancía, las viejas especificaciones de género se transforman en un sistema de marcas de fábrica contra el que tiene que luchar toda expresión artística auténtica. Las viejas categorías genéricas no por eso se desvanecen, sino que persisten en la vida a medias de los géneros subliterarios de la cultura de masas, transformadas en las colecciones de bolsillo vendidas en supermercados y aeropuertos de novelas góticas, historias de misterio, novelas de amor, *bestsellers* y biografías populares, donde esperan la resurrección de su resonancia inmemorial y arquetípica a manos de un Frye o un Bloch. Mientras tanto, parecería necesario inventar una manera nueva, históricamente reflexiva, de usar categorías tales como la de género, que están tan claramente implicadas en la historia literaria y en la producción formal que tradicionalmente se supone que ellas clasifican y describen con neutralidad.

I

Cuando observamos la práctica de la crítica de géneros contemporánea, encontramos que operan dos tendencias aparentemente incompatibles, a las que llamaremos respectivamente la tendencia *semántica* y la *sintáctica* o estructural, y que pueden ilustrarse convenientemente con las teorías tradicionales de la comedia. Para un primer grupo, el objeto de estudio es menos el texto cómico individual que cierta visión cómica última de la que los textos de Moliére, Aristófanes, Joyce y Rabelais ofrecen otras tantas encarnaciones. Claro que las

descripciones hechas con esta visión parecen oscilar entre lo represivo y lo liberador; así, para Bergson la comedia tiene la función de preservar las normas sociales castigando las desviaciones por medio del ridículo, mientras que para Emil Staiger lo cómico sirve para hacer tolerable el absurdo fundamento de la existencia humana. Tales enfoques, cualquiera que sea su contenido, apuntan a describir la esencia o significado de un género dado por la vía de reconstruir una entidad imaginaria —el espíritu de la comedia o la tragedia, la «visión del mundo»melodramática o trágica, la «sensibilidad» pastoril o la «visión» satírica— que es algo así como las experiencia existencial generalizada que yace tras los textos individuales. En lo que sigue tomaremos la obra de Frye como la más rica elaboración idiosincrática de semejante enfoque, para el cual el género se aprehende esencialmente como un *modo*.

La segunda manera, sintáctica, de abordar el género, que condena la opción semántica por intuitiva e impresionista propone más bien analizar los mecanismos y la estructura de un género tal como la comedia, y determinar sus leyes y sus límites. Los análisis de esta clase, que van desde los capítulos perdidos de la *Poética* de Aristóteles hasta el libro de Freud sobre el chiste, apuntan menos a descubrir el significado del proceso o mecanismo genérico que a construir su modelo. Los dos enfoques no son pues la mera inversión el uno del otro sino que son fundamentalmente inconmensurables, como puede juzgarse por el hecho de que cada uno de ellos proyecta un opuesto o negación dialéctica bastante diferente. Para el enfoque semántico o fenomenológico, el contrario en cuyos términos se defina la comedia se muestra siempre como otro modo: la tragedia, digamos, o la ironía. Para los análisis estructurales, lo «opuesto» de la comedia será simplemente lo no-cómico o lo no chistoso, el chiste que no tiene gracia o la farsa que queda como letra muerta. Nuestro texto básico para este segundo enfoque del problema genérico será la *Morfología del cuento popular* de Vladimir Propp, donde el género se aprehende en términos de una serie de funciones determinadas, o de lo que llamaremos una estructura o una *forma fija.*

Debe estar ya claro que estos dos enfoques corresponden a lo que en nuestro primer capítulo se describió como la rivalidad entre la «interpretación» pasada de moda, que sigue preguntando al texto qué *significa,* y los nuevos tipos de análisis, que, según Deleuze, preguntan cómo *funciona.* Pero las vacilaciones metodológicas y las alteraciones en la estilística y en la historia de la lingüística sugieren que podemos situar ahora la fuente de tales antinomias en la naturaleza misma del lenguaje, que, puesto que es incomparablemente ambiguo, a la vez sujeto y objeto, o en los términos de Humboldt, a la vez *energeia* y *ergon*, significado intencional y sistema articulado, proyecta necesariamente dos dimensiones distintas y discontinuas (u «objetos de estudio») que no pueden unificarse conceptualmente[6]. Suponemos que la fuente objetiva de esa proyecciones gemelas, el lenguaje, es de

---

[6] Estas dos dimensiones, y las alternativas metodológicas que las acompañan, corresponden esencialmente a lo que Voloshinov-Bajtín llama las dos tendencias o «dos corrientes de pensamiento en la filosofía del lenguaje»: v. *Marxism and the philosophy of language*, pp. 45-63.

alguna manera un fenómeno unificado. Desgraciadamente, como nos enseña el conjunto de las últimas obras de Wittgenstein, toda tentativa de pensarlo prematuramente como tal —en la forma de Lenguaje— lo cosifica siempre. Así, nuestra meditación sobre el lenguaje debe tomar en adelante el camino mediador de las disciplinas especializadas que ha generado cada una de esas perrspectivas sobre el lenguaje: la lógica y la lingüística, la semántica y la gramática, la fenomenología y la semiótica.

Esta situación condena aparentemente a la teoría de los géneros a un doble cartabón metodológico, a un inevitable cambio de engranajes entre dos opciones irreconciliables. En el mejor de los casos, parecería, podemos hacer virtud de la necesidad y transformar el problema en una hipótesis relativamente estéril sobre la naturaleza dual del género; éste se definiría entonces como ese discurso literario que puede examinarse ya sea en los términos de una forma fija o en los términos de un modo, pero que *debe* ser susceptible de estudio desde ambas perspectivas de manera optativa.

En realidad, sin embargo, esa desilusionante hipótesis marca el primer paso adelante en el proyecto de este capítulo, que consiste en historizar, volviendo a pensar dialécticamente uno y otro de esos métodos interpretativos, sus hallazgos, de modo que con ello no sólo se gane algún sentido de la significación ideológica y del destino histórico de la leyenda como género, sino, más allá de eso, se tenga algún sentimiento del uso dialéctico de la historia literaria genérica como tal.

El pensamiento dialéctico puede caracterizarse como la reflexividad histórica, es decir como el estudio de un objeto (aquí los textos de la leyendas) que implica también el estudio de los conceptos y categorías (históricos a su vez) que traemos necesariamente al objeto. En el caso presente, estas categorías han quedado ya descritas como el enfoque semántico y el estructural. Pero ¿cómo se hace para «historizar» tales categorías mentales u operaciones conceptuales? Un primer paso en esa dirección lo hemos dado ya cuando empezamos a entender que no son resultado de elecciones u opciones puramente filosóficas en el vacío, sino que están objetivamente determinadas: y eso es lo que ha sucedido cuando empezamos a entender que la alternativa aparentemente filosófica entre los dos «métodos» era en realidad la proyección de las antinomias objetivas del lenguaje.

Ahora tenemos que dar un paso más, que podemos llamar la des-positivación de esas dos posiciones. Todo enfoque universalizador, ya sea fenomenológico o semiótico, se verá, desde un punto de vista dialéctico, que oculta sus propias contradicciones y reprime su propia historicidad enmarcando estratégicamente su perspectiva de manera que omita lo negativo, la ausencia, la contradicción, la represión, lo no-dicho, lo impensado. Restaurar estas cosas requiere la abrupta y paradójica reestructuración dialéctica de la problemática básica que se ha considerado a menudo como el gesto y estilo más característicos del método dialéctico en general, que mantiene los términos gracias a poner el problema patas arriba. Así, en lo que sigue mostraremos que todo el comentario de Frye sobre la leyenda gira en torno a una presuposición —el eje ético del bien y el mal— que necesita ser a su vez históricamente problematizada, y que se mostrará como un ideologema

que articula la contradicción social e histórica. A la vez, una interrogación del método de Propp revelará que es contradictorio en sus propios términos y no puede habérselas con el problema básico subyacente del *sujeto,* que supone no-problemático y dado desde el comienzo. La crítica dialéctica de estos métodos no es sin embargo una crítica meramente negativa y destructiva; conduce, como veremos, a su cumplimiento y su forma completa, aunque en un espíritu muy diferente del que ellos proponen inicialmente.

II

La teoría de la leyenda de Frye, hemos sugerido, es la más rica descripción de este género como modo. La leyenda es para Frye el cumplimiento de deseo de una fantasía utópica que apunta a la transfiguración del mundo de la vida cotidiana, de tal manera que se restauren las condiciones de algún Edén perdido o se anticipe un reino futuro del que hayan quedado borradas la vieja mortalidad y las imperfecciones. La leyenda, por consiguiente, no implica la sustitución por un reino más ideal de la realidad ordinaria (como en la experiencia mística, o como pueden sugerirlo los segmentos parciales del paradigma de la leyenda tal como se encuentran en el idilio o en lo pastoril), sino más bien un proceso de *transformación* de la realidad ordinaria: «la leyenda de búsqueda es la búsqueda de la *líbido* o personalidad deseante tras un cumplimiento que la libere de las angustias de la realidad *pero siga conteniendo esa realidad*»[7].

La insistencia que pone Frye al principio en la transformación de la realidad ordinaria implica ya un corolario: si es posible que los lineamientos del paraíso terrenal surjan de la vida ordinaria, entonces esta última tiene que haber sido concebida, no como algún tedioso lugar de contingencia secular y existencia «normal», sino más bien como el producto final de la maldición y el encantamiento, de la magia negra, de conjuros degradantes y de desolación ritual. La leyenda así se escenifica a la vez como la lucha entre unos reinos elevados y bajos, entre el cielo y el infierno, o entre lo angélico y lo demoniaco o diabólico:

> El héroe de la leyenda es análogo al Mesías o liberador mítico que viene de un mundo superior, y su enemigo es análogo a los poderes demoniacos de un mundo inferior. El conflicto sin embargo tiene lugar en *nuestro* mundo, o en todo caso a él incumbe primordialmente, un mundo que está en medio y que se caracteriza por los movimientos cíclicos de la naturaleza. De aquí que los polos opuestos de los ciclos de la naturaleza se asimilen a la oposición del héroe y su enemigo. El enemigo se asocia con el invierno, la oscuridad, la confusión, la esterilidad, la vida moribunda y la vejez, y el héroe con la primavera, el amanecer, el orden, la fertilidad, el vigor y la juventud[8].

Esta descripción reescribe la forma en los términos de tres elementos operativos distintos: su «mundo», sus protagonistas gemelos (héroe y villano) y su organización

---

[7] Frye, *Anatomy of criticism,* p 193, cursiva mía.
[8] *Ibid.,* pp. 187-188.

sémica (alto y bajo, angélico y demoniaco, magia blanca y negra, invierno y primavera), cada uno de los cuales exige comentario.

La asimilación que hace Frye del «mundo» de la leyenda con la naturaleza y su aceptación tradicional oculta un problema interesante, que las descripciones fenomenológicas de este concepto puede ayudarnos a dramatizar. Para la fenomenología, el término técnico *mundo* designa el marco último o *Gestalt*, la categoría organizativa global y horizonte perceptivo último, dentro del cual se perciben los objetos y fenómenos del mundo interior y tiene lugar la experiencia; pero en ese caso, el «mundo», en su sentido fenomenológico, no puede ser normalmente un objeto de percepción por derecho propio[9]. Este punto de vista se ve efectivamente confirmado por el realismo narrativo convencional, donde los acontecimientos tienen lugar dentro del espacio infinito de la pura extensión cartesiana, de la cuantificación del sistema de mercado: un espacio que, como el de las películas, se extiende indefinidamente detrás de toda vista o panorama o decorado de «foto fija» particular y momentáneo, y es incapaz de unificación simbólica.

Una primera especificación de la leyenda se alcanzaría entonces si pudiéramos dar cuenta de la manera en que, en contraste con el realismo, sus objetos de mundo interior, tales como el paisaje o la aldea, el bosque o la mansión —meras escalas temporales del moroso itinerario de carruaje o de tren expreso de la representación realista— quedan de alguna manera transformados en pliegues del espacio, en bolsas discontinuas de tiempo homogéneo y de clausura simbólica realzada, tales que se vuelven análogos tangibles o vehículos del *mundo* en su sentido fenomenológico más amplio. La descripción de Heidegger pasa a proporcionarnos la clave de este enigma, y podemos tomar prestada su estorbosa fórmula y sugerir que la leyenda es precisamente aquella forma en la que la *mundanidad* del *mundo* se revela o se manifiesta, en la cual, en otras palabras, el *mundo* en el sentido técnico de horizonte trascendental de nuestra experiencia, se vuelve visible en un sentido de mundo interior. Frye no se equivoca pues al evocar la conexión íntima entre la leyenda como modo y la imaginería «natural» del paraíso terrenal o el páramo, del emparrado de la bendición o del bosque encantado. Lo que es engañoso es la implicación de que esta «naturaleza» es ella misma en algún sentido un fenómeno «natural» y no un fenómeno social e histórico muy peculiar y especializado.

La centralidad de la *mundanidad* en la leyenda nos llevará ahora a cuestionar la primacía que atribuye Frye a las categorías tradicionales del personaje —en particular, el papel del héroe y del villano— en la leyenda. Sugerimos por el contrario que la vitalidad extrañamente activa y palpitante del «mundo» de la leyenda, de manera muy parecida al océano sensitivo en *Solaris* de Stanislaw Lem, tiende a absorber muchas de las funciones productoras de actos y acontecimientos normalmente reservadas a los «personajes» narrativos; para usar la terminología dramatística de Kenneth Burke, podríamos decir que en la leyenda la categoría de Escena tiende a capturar y apropiarse los atributos de Agente y de Acto,

---

[9] Martin Heidegger, *Sein und Zeit* (Tübingen: Niemeyer, 1957), pp. 131-140.

haciendo del héroe algo así como un aparato registrador de los estados transformados del ser, súbitas alteraciones de temperatura, misteriosos realzamientos, intensidades locales, repentinas caídas de calidad y alarmantes efluvios; en una palabra todo el espectro sémico de las escenas de transformación por medio de las cuales, en la leyenda, el mundo superior y el inferior luchan por dominarse mutuamente.

Se objetará que la descripción de Frye se predica de esa noción del desplazamiento de la leyenda desde algún registro primario en el mito religioso hasta sus versiones degradadas en la ironía del mundo caído. Tendremos más que decir sobre este concepto del «desplazamiento» más adelante. Sin embargo ya ahora podemos sugerir que Frye ha proyectado aquí las categorías ulteriores de religión —la ideología de las sociedades de poder centralizado e hierático— sobre el mito, que es más bien el discurso de las formaciones sociales tribales orientadas hacia la magia. Cualquier contacto «de primera mano» con los relatos míticos originales mismos (y para muchos lectores las *Mythologiques* en cuatro volúmenes de Lévi-Strauss habrán servido de vasto manual introductorio a esas cadenas de episodios inusitados e inquietantes, tan marcadamente diferentes de lo que nos harían esperar las versiones de nuestra infancia del mito griego) sugiere que las nociones ulteriores del «personaje» son bastante inapropiadas para los actantes de esas narraciones descentradas y preindividuales.

Hasta los héroes tradicionales de las leyendas artísticas occidentales, desde Yvain y Parzival hasta Frabice del Dongo y el Pierrot de Queneau, o el «grand Meaulnes» de Alain-Fournier y el Oedipa Maas de Pynchon en *Crying of lot 49*, lejos de impresionarnos como emisarios de algún «mundo superior», muestran una ingenuidad y azoro que los señala más bien como espectadores mortales sorprendidos por el conflicto sobrenatural, al que se ven arrastrados involuntariamente, cosechando los premios de la victoria cósmica sin haberse dado cuenta cabal de lo que estaba en juego desde el principio. En un estudio posterior, en efecto, el propio Frye insiste en la esencial marginalidad de los protagonistas más característicos de la leyenda, esclavos o mujeres que, por su necesario recurso al fraude y el engaño más que al puro poder físico, se relacionan más estrechamente con el Tramposo que con el Héroe Solar[10].

Si preguntamos ahora cómo es que esos *actantes* pasivo-contemplativos pueden concebirse como unidades funcionales de un sistema narrativo, es claramente la organización sémica peculiar de la leyenda la que sirve de mediación entre las posiciones de los personajes y esa entidad más fundamental y narrativamente «significativa» que es la mundanidad misma. La obra de Frye proporciona un inmenso índice de los semas básicos de la leyenda, de los que no bastará para nuestro propósito presente observar que están todos dispuestos en oposición binaria uno con otro. Un estudio dialéctico de este género (y de la lectura de él que hace Frye) debería pues lógicamente imponer un reexamen histórico de la oposición binaria misma, como forma sin contenido que no obstante confiere en

[10] Frye, *Secular scripture*, pp. 68 ss.

último término significación a los varios tipos de contenido (geográfico, sexual, estacional, social, perceptivo, familiar, zoológico, fisiológico y así sucesivamente) que organiza. Semejante reexamen está de hecho en obra por todas partes en el postestructuralismo de hoy; mencionaremos únicamente la influyente versión de Jacques Derrida, cuya obra entera puede leerse, desde este punto de vista, como el desenmascaramiento y desmitificación de una multitud de oposiciones binarias inconscientes o naturalizadas en el pensamiento contemporáneo y tradicional, las más conocidas de las cuales son las que oponen el habla a la escritura, la presencia a la ausencia, la norma a la desviación, el centro a la periferia, la experiencia a la suplementariedad y lo masculino a lo femenino. Derrida ha mostrado cómo todos esos ejes funcionan para ratificar la centralidad de un término dominante por medio de la marginalización de un término excluido o inesencial, proceso que él caracteriza como una persistencia del pensamiento «metafísico»[11]. Ante eso, sin embargo, parece paradójico describir las ideologías de la sociedad descentrada y serializada del capitalismo de consumo como sobrevivencias metafísicas, excepto para subrayar el origen último de la oposición binaria en el viejo código maestro «centrado» de las sociedades de poder teocéntrico. Pasar de Derrida a Nietzsche es vislumbrar la posibilidad de una interpretación bastante diferente de la oposición binaria, según la cual sus términos positivo y negativo son en último término asimilados por la mente como una distinción entre el bien y el mal. La ética y no la metafísica es la ideología que informa la oposición binaria; y hemos olvidado el impulso del pensamiento de Nietzsche y perdido todo lo escandaloso y virulento que conlleva si no podemos entender cómo es la ética misma la que constituye el vehículo ideológico y la legitimación de las estructuras concretas de poder y dominación.

Pero sin duda, en el mundo estrechado de hoy, con su gradual nivelamiento de las diferencias de clase, nacionales y raciales, y su inminente abolición de la Naturaleza (como término último de la Otredad o diferencia), debería ser menos difícil entender hasta qué grado el concepto de bien y mal es un concepto posicional que coincide con las categorías de la Otredad. El mal entonces, como nos lo enseñó Nietzsche, sigue caracterizando todo lo que sea radicalmente diferente de mí, sea lo que sea lo que por la virtud precisamente de esa diferencia parece constituir una amenaza real y urgente a mi propia existencia. Así, desde los tiempos más antiguos, el extranjero de otra tribu, el «bárbaro» que habla una lengua incomprensible y sigue costumbres «exóticas», pero también la mujer, cuya diferencia biológica estimula fantasías de castración y devoración, o en nuestra propia época, el vengador de resentimientos acumulados de alguna clase o raza

[11] Este tema se expresa quizá de la manera más explícita en su ataque al concepto de «parasitismo» en J. L. Austin y John Searle («Limited Inc.». Suplemento a *Glyph*, 2 [1977]): «No se necesita ser un predicador o un panfletista que reclama la expulsión de malvados parásitos (ya sea del lenguaje o de la vida política, efectos del inconsciente, chivos expiatorios, trabajadores inmigrados, militantes y espías) para que nuestro lenguaje sea ético-político, o —esto es lo que quería verdaderamente señalar a propósito de Austin— para que nuestro discurso ostensiblemente teórico reproduzca las categorías básicas que cimentan todas las declaraciones ético-políticas» (p. 69).

oprimida, o también ese ser ajeno, judío o comunista, tras cuyos rasgos aparentemente humanos se piensa que acecha una inteligencia maligna y sobrenatural: tales son algunas de las figuras arquetípicas del Otro, respecto del cual la cuestión esencial que debe señalarse no es tanto que se le teme porque es malo, sino más bien que es malo *porque* es Otro, ajeno, diferente, extraño, sucio y desacostumbrado.

La cuestión de alguna función ideológica inmanente, no conceptual, de la leyenda como relato «puro» queda con ello planteada de nuevo con creces. Entre tanto, nuestra problematización del uso que hace Frye de esas oposiciones nos ha permitido completar su análisis de una manera inesperada e instructiva. Sacaremos pues la siguiente hipótesis de trabajo: que el enfoque modal del género debe proseguirse hasta que, por medio de una historización radical, la «esencia», «espíritu», «visión del mundo» en cuestión se revele como una ideologema, es decir un complejo conceptual o sémico determinado que puede proyectarse diversamente en la forma de un «sistema de valores» o de un «concepto filosófico», o en la forma de un protorrelato, una fantasía narrativa privada o colectiva.

Pero no podemos abandonar este ideologema particular —la ética o la oposición binaria entre el bien y el mal— sin una palabra sobre la resonante y programática «solución» («más allá del bien y del mal») en que Nietzsche moldea su diagnóstico. Esa meta, la de desacreditar profundamente y trascender la binaridad ética, queda intacta incluso si las visiones a través de las cuales Nietzsche trató de articularla nos parecen insatisfactorias: la mutación de energía del *Übermensch* por un lado, o el ethos privado e intolerable del eterno retorno por otro. En nuestro contexto actual, podemos observar que esa trascendencia de la ética la realizan de hecho otros modos genéricos, que con ello rechazan en su forma misma el meollo ideológico del paradigma legendario. La oposición ética, por ejemplo, está enteramente ausente de la tragedia, cuya escenificación fundamental del triunfo de un destino o hado inhumano genera una perspectiva que trasciende radicalmente las categorías puramente individuales del bien y del mal. Esta proposición puede demostrarse con nuestro sentimiento, cuando, ante algo que se parece a una tragedia, encontramos juicios de un tipo más propiamente ético (reemergencia de «héroes» y «villanos») de que el texto en cuestión debe considerarse más bien como un melodrama, es decir una forma degradada de leyenda. Ni Creonte ni Iago pueden leerse como villanos sin dispersar la fuerza trágica de esas obras teatrales; sin embargo nuestra tentación irresistible de leerlos así nos dice mucho acerca del imperio de las categorías éticas sobre nuestros hábitos mentales. En cuanto a la comedia, veremos pronto que sus categorías son también bastante distintas de las de la leyenda, y más resueltamente sociales: el conflicto clásico en la comedia no es entre el bien y el mal, sino entre la juventud y la edad provecta, y su resolución edípica no apunta a la restauración de un mundo caído, sino a la regeneración del orden social.

La tragedia y la comedia están pues ya, en un sentido especial, «más allá del bien y del mal». En cuanto al pensamiento conceptual, si aprehendemos el

problema como algo que escapa a las categorías puramente individualizadoras de la ética, que trasciende las categorías en que nuestra existencia como sujetos individuales nos encierra necesariamente y abre las perspectivas transindividuales radicalmente diferentes de la vida colectiva o proceso histórico, entonces parece inevitable la conclusión de que tenemos ya el ideal de un pensamiento capaz de ir más allá del bien y del mal, a saber la dialéctica misma. Esto no quiere decir que los inventores-descubridores de la dialéctica lograran ellos mismos evitar del todo el enmarañamiento de las categorías éticas. La designación que da Hegel del horizonte último del entendimiento histórico y colectivo como «Espíritu Absoluto» proyecta todavía fatalmente la imagen de rebote de la conciencia individual del filósofo-sabio; y la aporía clásica de la visión marxista del cambio revolucionario —la ley social objetiva o la praxis voluntarista y leninista— sugiere que quienes se encerraron en ella fueron incapaces de realizar plenamente una visión de la historia en la que las acciones voluntaristas de los individuos y los grupos individuales se aprehenden a su vez como fuerzas objetivas en la historia. Además, la tentativa de Marx y Engels, en el *Manifiesto*, de formular su visión de la «inevitabilidad histórica» por la vía de una alternancia mecánica de viejas categorías éticas (la burguesía a la vez como progresista y deshumanizadora, como una etapa a la vez necesaria y humanamente intolerable del desarrollo social[12]) manifiesta suficientemente el imperio de las viejas categorías y de su lenguaje. Sin embargo estos textos históricos no son la última palabra de la dialéctica misma, sino sólo prodigiosos anticipos del modo de pensamiento de una formación social del futuro, que hasta ahora no ha alcanzado el ser.

Es preciso sin embargo dar un último paso si nuestra presentación del ideologema ha de ser completa. Dejarla en este punto sería en efecto volverla a abrir paradójicamente a todos los hábitos idealizadores que deseamos evitar, y en particular sugeriría una perspectiva —el «binarismo ético»está «equivocado», es decir es el mal— en que la clausura ideológica en cuestión acabaría por volver a acarrear dentro de sí todo el análisis. Esta paradoja sólo puede evitarse si logramos aprehender el ideologema mismo como una forma de praxis social, es decir como una solución simbólica de una situación histórica concreta. Lo que en el nivel de ideologema sigue siendo una *antinomia* conceptual debe aprehenderse ahora, en el nivel del subtexto social e histórico, como una *contradicción*.

El análisis de Nietzsche, que desenmascara los conceptos de ética como el rastro sedimentado o fosilizado de la praxis concreta de unas situaciones de dominación, nos da un precedente metodológico significativo. Él demostró, en efecto, que lo que quiere decirse en realidad con «el bien» es simplemente mi propia posición como centro de poder inexpugnable, en cuyos términos la posición del Otro, o del débil, queda repudiada y marginalizada en prácticas que después son ellas mismas formalizadas en último término en el concepto de mal. La inversión cristiana de esta situación, la rebelión de los débiles y los esclavos

[12] Marx y Engels, «Manifiesto comunista», Parte I (trad. ingl. en K. Marx, *On revolution*, y trad. de S. K. Padover [Nueva York: McGraw-Hill, 1971], especialmente pp. 82-85).

contra los fuertes y la «producción» de los ideales secretamente castradores de la caridad, la resignación y la abnegación, no están menos aprisionadas en la relación de poder inicial, según la teoría nietzscheana del *resentimiento*, que el sistema aristocrático del que son la inversión. Pero la reescritura que hace Nietzche de la ética en los términos de una situación concreta, aun sugiriendo como sugiere la teoría más desarrollada de la *sedimentación* que presentaremos dentro de poco, es evidentemente mítica, lo cual presenta la debilidad de tomar el código ético como una mera réplica de su subtexto concreto.

Parecería posible realizar esta operación de una manera diferente, captando el ideologema no como un mero reflejo o reduplicación de su contexto situacional, sino como la solución imaginaria de las contradicciones objetivas a las que constituye así una respuesta activa. Es claro por ejemplo que la noción posicional del bien y el mal, tan central para el relato legendario, no es exclusiva de esta sola forma, sino que caracteriza también a la *chanson de geste* de la que emergió la leyenda, así como a algunas formas populares tales como la aventura del Oeste norteamericana con la que ambas tienen tanto en común[13]. Estos parentescos sugieren que ese pensamiento posicional tiene una relación íntima con esos períodos históricos designados a veces como «tiempos de trastornos», en que la autoridad central desaparece y bandas errantes de ladrones y bandidos merodean impunemente por las inmensidades geográficas: esto es indudablemente verdad para el período tardío de la época carolingia, en que una población aterrada por las incursiones bárbaras se replegaba cada vez más al abrigo de las fortalezas locales.

Cuando, en el siglo XII, se superó esa clase de aislamiento social y espacial, y la nobleza feudal se hizo consciente de sí misma como clase universal o «sujeto de la historia», recién dotada de una ideología codificada[14], debe surgir lo que sólo puede llamarse una contradicción entre la vieja noción de posiciones del bien y el mal, perpetuada por la *chanson de geste*, y esa solidaridad de clase emergente. La leyenda en su forma fuerte original puede pues entenderse como una «solución» imaginaria a esa contradicción real, una respuesta simbólica a la pregunta desconcertante de cómo mi enemigo puede pensarse como *malo* (es decir como otro que yo mismo y marcado por alguna diferencia absoluta), cuando el motivo de que se le caracterice así es muy simplemente la *identidad* de su propia conducta con la mía, la cual —puntos de honor, desafíos, pruebas de fuerza— refleja como una imagen especular.

La leyenda «resuelve» este dilema conceptual produciendo una nueva clase de narración, la «historia» de algo así como una evaporación sémica. El caballero hostil, con su armadura, su identidad desconocida, exuda esa insolencia que señala un rechazo fundamental de su reconocimiento y lo marca como portador de la

[13] Y también esa curiosa variante brasileña «altamente literaria» de la aventura del Oeste que es *Grande Sertão: Veredas* de J. Guimarães Rosa.

[14] Marc Bloch, *Feudal society*, trad. de L. A. Manyon (Chicago: University of Chicago Press, 1961), pp. 320 ss.

categoría del mal, hasta el momento en que, derrotado y desenmascarado, pide merced *diciendo su nombre*: «Sire, Yidiers, li filz Nut, ai non» (*Erec et Enide*, 1042), en cuyo punto, reinsertado dentro de la unidad de la clase social, se convierte en una caballero más entre los demás y pierde toda su extrañeza siniestra. Este momento, en que el antagonista deja de ser un villano, distingue al relato legendario del de la *chanson de geste* y de la aventura del Oeste, a la vez que plantea un nuevo dilema productivo para el futuro desarrollo y adaptación de esta forma. Pues ahora que la «experiencia» o el sema del mal no puede ya asignarse o adherirse permanentemente a este o aquel agente humano, debe encontrarse expulsado del reino de las relaciones interpersonales o de mundo interior, en una especie de *forclusion* lacaniana, y quedar con ello reconstruido proyectivamente en un elemento flotante y desencarnado, una nefasta ilusión óptica por derecho propio: ese «reino» de la hechicería y las fuerzas mágicas que constituye la organización sémica del «mundo» de la leyenda y por ende determina la investidura provisional de sus portadores antropomórficos lo mismo que de su paisaje. Con este desarrollo puede decirse que ha empezado ya algo así como una historia de la forma.

III

Una cosa es historizar la interpretación de la leyenda de Frye y otra bastante diferente historizar el método «estructural» de Propp al que nos volvemos ahora. La obra seminal de Propp, aunque explícitamente limitada al cuento folklórico ruso, ha sido evocada de hecho en general como el paradigma de la narrativa como tal, y de la llamada leyenda de búsqueda en particular, por cuanto nos permite reformular o reescribir los episodios de los textos legendarios individuales como una secuencia invariable de «funciones», o en otras palabras como una forma fija. Propp resume sus hallazgos de la siguiente manera:

1. Las funciones de los personajes sirven como elementos estables y constantes en un cuento, independientemente de cómo o por quién se realicen.
2. El número de funciones conocidas del cuento de hadas es limitado.
3. La secuencia de las funciones es siempre idéntica.
4. Todos los cuentos de hadas son de un tipo en lo que respecta a su estructura[15].

Esta proposición final, en particular, que sugiere un movimiento circular por medio del cual el analista estudia su corpus de cuentos a fin de verificar la homología estructural de unos con otros —es decir, a fin de excluir lo que no es pertinente, y validar así triunfalmente el corpus con que empezó— parece reducir el método de Propp a una operación clasificadora, estableciendo también con ello

---

[15] Vladimir Propp, *Morphology of the folk tale*, trad. de L. Scott (Austin: University of Texas Press, 1968), pp. 21-23. [Hay trad. esp.: *Morfología del cuento*, Madrid: Fundamentos, 1971].

una dirección para nuestro propio comentario. Trataremos de ver, en lo que sigue, si puede encontrarse un uso más productivo (para no decir historizador) del esquema de Propp que el puramente tipologizador o clasificatorio. Lévi-Strauss, en su importante reseña[16], ha mostrado que el modelo de Propp sufre de una doble (y paradójica) debilidad. Por un lado, incluso en sus propios términos, está insuficientemente formalizado: las «funciones» de Propp, en otras palabras, no alcanzan un nivel adecuado de abstracción. Sin embargo lo que era vigoroso y atractivo en el método desde el comienzo era precisamente la posibilidad que ofrecía de reducir el acervo de acontecimientos narrativos empíricos o de superficie a un número mucho más pequeño de momentos abstractos o de «estructura profunda». Semejante reducción no sólo nos permite comparar textos narrativos que parecen muy diferentes unos de otros; también nos permite simplificar un solo relato implicado convirtiéndolo en manifestaciones de superficie de una sola función recurrente. Así, es útil poder reescribir las dificultades episódicas de Fabrice, en la primera parte de *La chartreuse de Parme* —episodios que de otro modo podríamos tener la tentación de explayar en la forma de un relato picaresco— como otras tantas versiones de una de las funciones básicas de Propp: «el héroe es puesto a prueba, interrogado, atacado, etc., lo cual prepara el camino para que reciba ya sea a un agente mágico o a alguien que lo ayuda (primera función del donador)»[17]. Así, una significativa observación de la Duquesa, al partir Fabrice a los ejércitos de Napoleón, nos ayuda a entresacar algunas de las funciones esenciales de las figuras con que se encuentra en sus aventuras: «Hable con más respeto [...] del sexo que hará su fortuna; pues siempre disgustará usted a los hombres, tiene usted demasiado fuego para las almas prosaicas»[18]. La distinción nos permite pues entender y profundizar este proceso de reducción analítica hasta que el donador y el villano puedan por fin especificarse: las mujeres serán los donadores en esa leyenda de búsqueda y los hombres los villanos.

Con todo, desde el punto de vista de Lévi-Strauss, las funciones de Propp están «reducidas» o formalizadas de manera inadecuada porque siguen estando formuladas en categorías de narración de historias, por muy generales que sean. Cuando comparamos la descripción que da Propp de la función que inaugura la secuencia principal del cuento («un miembro de una familia carece de algo o desea tener algo [definición: *carencia*])[19] con su equivalente en Lévi-Strauss o Greimas (desequilibrio, contrato roto, disyunción), queda claro no sólo que estas últimas son de un nivel de abstracción bastante diferente —metalingüístico más bien que meramente generalizador—, sino también que de semejante punto de partida se seguirá un tipo diferente de análisis narrativo. El seguimiento de Propp no puede ser más que un conjunto de episodios subsiguientes. El de Greimas o Lévi-Strauss salta de un tipo más propiamente sincrónico o sistémico, en que los episodios

---

[16] «La structure et la forme», in Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, II (París: Plon, 1973), pp. 139-173.

[17] Propp, *Morfología*, Función xii (p. 39 de la ed. ingl.).

[18] Stendhal, *La chartreuse de Parme*, cap. II (París: Cluny, 1940), p. 34.

[19] Propp, *Morfología*, Función viii (p. 35 de la ed. ingl.).

narrativos ya no están privilegiados como tales, sino que desempeñan su papel junto con otras clases de transformaciones sémicas, inversiones, intercambios y cosas así. Para resumir este aspecto de la crítica de Lévi-Strauss, podemos decir entonces que la serie de funciones de Propp es *todavía demasiado significativa*, o en otras palabras, que no está todavía suficientemente distanciada metodológicamente de la lógica de superficie del texto que relata la historia.

Paradójicamente, sin embargo, la otra objeción que puede hacerse al método de Propp es la opuesta, a saber que su análisis no es *todavía bastante significativo*. Tal es la acusación de «empirismo» de Lévi-Strauss, que apunta al descubrimiento que constituye el meollo del libro de Propp, a saber la secuencia fija e irreversible de un número limitado de funciones. Desde el punto de vista de Lévi-Strauss, la observación de que la secuencia en el cuento de hadas es «así y no de otra manera», aun cuando fuera cierta, nos enfrenta a algo tan terminal y enigmático, tan «sin sentido» en último término, como las constantes de la ciencia moderna, por ejemplo *pi* o la velocidad de la luz. Si yuxtaponemos el ADN narratológico de Propp a la lectura que hace el propio Lévi-Strauss de la leyenda de Edipo[20] —donde las funciones vuelven a mezclarse como una baraja y se reparten en secuencias que desde ese momento mantienen unas con otras relaciones puramente lógicas o sémicas— queda claro que lo que es en último término irreductible en el análisis de Propp es simplemente la diacronía narrativa misma, el movimiento del relato de historias en el tiempo. Caracterizar este movimiento en términos de «irreversibilidad» es pues producir no una solución, sino más bien el problema mismo.

Desde los puntos de vista ulteriores, metodológicamente mucho más conscientes, de Lévi-Strauss y Greimas, que insisten en una distinción radical entre la superficie (o manifestación) la diacronía irreductible de la versión de Propp de la estructura profunda del cuento de hadas es simplemente la sombra que arroja la manifestación de superficie sobre su modelo narrativo. Las dos objeciones son pues esencialmente la misma: tanto la insuficiente formalización del modelo (sus rastros antropomórficos) como la irreversibilidad que atribuye a sus funciones son diferentes aspectos del mismo error básico, a saber, el haber reescrito los relatos primarios *en los términos de otro relato*, y no en los términos de un sistema sincrónico. Paradójicamente, en esto Propp se une a Frye, cuyo «método» equivale también a reescribir un cuerpo de textos diversos en la forma de un solo relato maestro.

Pero el modelo de Propp y los desarrollos a que han conducido, particularmente en la semiótica greimasiana, imponen preguntas bastante diferentes de las que hemos planteado a propósito de Frye. En particular quisiéramos preguntar si el ideal de formalización proyectado por el modelo de Propp pero imerperfectamente realizado en él, es realizable en último término. Hemos caracterizado ya los hallazgos de Propp como «antropomórficos». Queda por verse ahora si es concebible un sistema narrativo del que haya sido completamente eliminado lo

---

[20] Lévi-Strauss, «Structural analysis of myth», pp. 213-216.

antropomórfico o los rastros de la representación de superficie o «manifestación» narrativa. Tanto Propp como Greimas distinguen entre las «funciones» narrativas y los personajes de la narración, o entre las unidades narrativas y los *actantes*[21]: pero es claro que los primeros, como puro acontecimiento, no presentan problemas reales para alguna formalización última, puesto que los acontecimientos pueden siempre reescribirse, de una manera o de otra, en términos de categorías sémicas. Creo por tanto que el punto ciego último o aporía última de semejante *análisis narrativo* debe buscarse más bien en el problema del personaje, o en términos todavía más básicos, en su incapacidad de dar lugar al sujeto.

Pero esto es ya un reproche paradójico: se objetará que, por el contrario, la meta de la obra de Propp y de Greimas —y su señalado logro— fue precisamente desplazar el acento que una teoría narrativa más antigua y más representacional ponía en el personaje. Insistir en ver a los personajes en los términos de esas unidades más básicas que son las funciones narrativas, o, en el caso de Greimas, proponer el nuevo concepto de *actante* para los «operadores» estructurales de unas transformaciones sémicas subyacentes, parecería ser un verdadero avance hacia la desantropomorfización del estudio de la narrativa. Desgraciadamente la relación entre función y *actante* opera necesariamente en ambos sentidos; y si el último queda por ello desplazado y se hace estructuralmente subordinado del primero, sigue siendo cierto que, de manera acaso más irrevocable que en las interpretaciones menos conscientes de la narrativa está ligado a algún núcleo en último término irreductible de representación antropomórfica —ya se llame *actante*, papel estructural, efecto-personaje o como se quiera— que entonces vuelve fatalmente a transformar la función narrativa en otros tantos actos o hechos de una figura humana. La figura antropomórfica, sin embargo, resiste necesariamente y es irreductible a la formalización que fue siempre el ideal de semejante análisis.

Tenemos que tomar en serio las objeciones más ingenuas a esos ideales «científicos», a saber: que las historias tratan siempre de gente y que es perverso, incluso para fines de análisis, tratar de eliminar el antropomorfismo mismo que caracteriza de manera exclusiva a la narrativa como tal. Pero aquí la obra de Lévi-Strauss nos ofrece una lección útil; las *Mythologiques* son únicas por la manera en que logran dos cosas aparentemente incompatibles desde el punto de vista de esta objeción. Pues al mismo tiempo que ese corpus de análisis narrativo restaura para nosotros, como pocas otras obras, un inmenso cuerpo de relatos que ensanchan nuestros hábitos de lectura y reconfirman el estatuto de la narración de historias

[21] La concepción del *actante* en Greimas se basa en una distinción entre la sintaxis narrativa (o «estructura profunda») y ese discurso narrativo «de superficie» en que los «actores» o «personajes» reconocibles son las unidades visibles: los *actantes*, que corresponden a las funciones necesariamente mucho más limitadas del sintagma narrativo, quedan por lo general reducidos en Greimas a tres grupos: Emisor/Receptor, Sujeto-Héroe/Objeto-Valor y Auxiliador/Villano. V. J. Greimas, *Sémantique structurale* (París: Larousse, 1966; trad. *Semántica estructural,* Madrid: Gredos, 1971), pp. 172-191; o más recientemente, «Les actants, les acteurs et les figures», in C. Chabrol (comp.), *Sémiotique narrative et textuelle* (París, Larousse, 1973), pp. 161-176.

como la función suprema de la mente humana, las *Mythologiques* llevan a cabo también el *tour de force* de eliminar precisamente esos conceptos de trabajo del *actante* y de la diacronía narrativa que hemos considerado como la debilidad estratégica del modelo de Propp.

La clave de este logro paradójico debe buscarse, me parece, en los orígenes del material narrativo con que trata Lévi-Strauss. Son evidentemente relatos preindividualistas; es decir que emergen de un mundo social en que el sujeto psicológico todavía no se ha constituido como tal, y por lo tanto donde las categorías más tardías del sujeto tales como el «personaje», no son pertinentes. De ahí la asombrosa fluidez de esas cadenas narrativas en que los personajes humanos se transforman incesantemente en animales y objetos y de nuevo en humanos; en que no emerge nada que se parezca a un «punto de vista» narrativo, no digamos ya una «identificación» o «empatía» con este o el otro protagonista; en que ni siquiera la posición de un narrador de historias o «emisario» puede conceptualizarse sin contradicción.

Pero si la emergencia de personajes narrativos requiere semejantes precondiciones sociales e históricas, entonces los dilemas de Propp y de Greimas son a su vez menos metodológicos que históricos; resultan de proyectar categorías ulteriores del sujeto individual, de manera anacrónica, en las formas narrativas que preceden a la emergencia del sujeto, cuando no admiten irreflexivamente en la lógica de sus análisis narrativos precisamente aquellas categorías ideológicas que unos textos ulteriores (por ejemplo las novelas del siglo XIX) tenían como secreto propósito producir y proyectar. Esto equivale a decir que una crítica dialéctica de las categorías del método semiótico y narrativo debe historizar esas categorías relacionando lo que aparece como cuestiones y dilemas puramente metodológicos con el conjunto de la crítica filosófica actual del sujeto, tal como emerge de Lacan, Freud y Nietzsche y se desarrolla en el postestructuralismo. Estos textos filosóficos, con sus ataques al humanismo (Althusser), su celebración del «fin del Hombre» (Foucault), sus ideales de *diseminación* o *deriva* (Derrida, Lyotard), su valoración de la escritura esquizofrénica y la experiencia esquizofrénica (Deleuze), pueden tomarse en el presente contexto como síntomas o testimonios de una modificación de la experiencia del sujeto en el capitalismo tardío o de consumo: una experiencia capaz evidentemente de acomodar un sentido mucho más amplio de dispersión psíquica, fragmentación, caídas de nivel, fantasía y dimensiones proyectivas, sensaciones alucinógenas y discontinuidades temporales que lo que los victorianos, pongamos por caso, estarían dispuestos a reconocer. Desde un punto de vista marxista, esa experiencia de descentramiento del sujeto, y las teorías, esencialmente psicoanalíticas, que se han ideado para dibujarla, deben verse como signos de la disolución de una ideología esencialmente burguesa del sujeto y de la unidad o identidad psíquica (lo que solía llamarse el «individualismo» burgués); pero podemos admitir el valor descriptivo de la crítica postestructuralista del «sujeto» sin adherirnos necesariamente al ideal esquizofrénico que han tendido a proyectar. Para el marxismo, en efecto, sólo la emergencia de un mundo social postindividualista, sólo la reinvención de lo colectivo y lo asociativo pueden

lograr concretamente el «descentramiento» del sujeto individual reclamado por esos diagnósticos; sólo una forma nueva y original de vida social colectiva puede rebasar el aislamiento y la autonomía monádica de los viejos sujetos burgueses de tal manera que la conciencia individual pueda vivirse —y no meramente teorizarse— como un «effet de structure» (Lacan).

Cómo pueda relacionarse esta perspectiva histórica con los problemas del análisis narrativo de tal manera que produzca una visión más reflexiva de la operación de los «personajes» en una estructura narrativa, es lo que trataremos de mostrar en el próximo capítulo. Por el momento tenemos que regresar a Greimas a fin de señalar cierta brecha entre su teoría narrativa, tal como la hemos criticado aquí, y su práctica concreta de análisis narrativo. Podemos reformular ahora nuestro diagnóstico previo del ideal semiótico de formalización en los términos más prácticos de nuestra objección a las operaciones clasificatorias. Desde este punto de vista, lo que es problemático en las funciones-personajes de Propp (héroe, donador, villano) o en los *actantes* más formalizados de Greimas, emerge cuando resulta que se nos ha estado pidiendo simplemente que deslicemos los diversos elementos de la narración de superficie en esas diversas ranuras ya preparadas. Así, para volver a los relatos de Stendhal, encontramos que la reducción funcional o actancial parece implicar poco más que la «decisión» de que las figuras masculinas secundarias de este novelista —el abate Pirard, el abate Blanès, el marqués de la Mole—, en cuanto que son otros tanto padres espirituales de los protagonistas de las novelas de Stendhal, han de clasificarse todos como tantas manifestaciones del donador.

Sin embargo este método celebra sus verdaderos triunfos, y muestra ser un avance metodológico respecto de Propp, precisamente en esos momentos en que Greimas puede mostrar una disyunción entre la superficie narrativa y los mecanismos actanciales subyacentes. La reducción actancial es en efecto particularmente reveladora en aquellos casos en que la unidad de superficie del «personaje» puede disolverse analíticamente, mostrando, como lo hace Greimas en algunas de sus lecturas, que un solo personaje oculta en realidad la operación de dos *actantes* distintos[22]. Obviamente, este procedimiento de rayos X podría funcionar también en la otra dirección; así, nuestras observaciones dispersas sobre Stendhal, más arriba, sugieren que en sus relatos la función del donador encuentra su manifestación en dos grupos distintos de personajes, las figuras auxiliadoras o maternales y los padres espirituales. Tal reduplicación de superficie o narrativa no dejará naturalmente de tener importantes consecuencias para la forma última del relato en su conjunto. Lo que podemos sugerir de inmediato es que tanto el modelo de Propp como el sistema narrativo más complejo de Greimas se vuelven productivos en el momento en que el texto narrativo, de una manera o de otra, se *desvía* de su esquema básico; mucho menos en aquellos casos en que, mostrándose el relato como su simple réplica, el analista se ve reducido a anotar la conformidad del texto manifiesto con el esquema teórico subyacente.

[22] A. J. Greimas, «La structure des actants du récit», in *Du sens* (París: Seuil, 1970), pp. 249-270.

En otro lugar he sostenido que la originalidad y la utilidad del modelo de Propp desde un punto de vista interpretativo consiste en su concepción del donador, que alegué que era el mecanismo central de su lectura de los cuentos de hadas[23]. Es tiempo ya de reexaminar esa proposición desde nuestra perspectiva presente, según la cual el valor de tales modelos narrativos consiste en su capacidad de registrar la desviación de un texto específico respecto de ellos, y con ello de plantear la cuestión más dialéctica e histórica de su diferencia formal determinada. Podremos apreciar mejor la utilidad de la reducción actancial si reflexionamos, por ejemplo, sobre el «personaje» de Heathcliff en *Wuthering Heights*, figura cuya naturaleza ambigua (¿héroe romántico o villano tiránico?) ha seguido siendo un enigma para la crítica intuitiva o impresionista, esencialmente «representacionista», que no puede sino intentar resolver la ambigüedad de alguna manera (por ejemplo, Heathcliff como héroe «byroniano»). En los términos de la reducción actancial, sin embargo, el texto se releería o reescribiría necesariamente, no como la historia de «individuos», ni siquiera como la crónica de unas generaciones y sus destinos, sino más bien como un proceso impersonal, una transformación sémica centrada en torno a la casa, que se desplaza desde las impresiones iniciales de Lockwood ante los Heights y la historia arcaica de los orígenes que hay detrás de ella, hasta la final ojeada extática a través de la ventana, donde, como en la escena final del *Orphée* de Cocteau, «le décor monte au ciel» y una nueva e idílica familia toma forma en el amor de Hareton y la segunda Cathy. Pero si esta es la línea narrativa central de la obra, o lo que Greimas llamaría su *isotopía* principal, entonces Heathcliff no puede considerarse como el héroe o el protagonista en ningún sentido de la palabra. Es más bien, desde el comienzo mismo —la abrupta irrupción en la familia del niño huérfano, «casi tan oscuro como si viniera del diablo»— algo así como un mediador o un catalizador, diseñado para restaurar las fortunas y para rejuvenecer el temperamento anémico de las dos familias. ¿Qué significa esto, sino que «Heathcliff» ocupa de alguna manera complicada el lugar del donador en este sistema narrativo: un donador que debe llevar la apariencia funcional del protagonista a fin de realizar su función actancial bastante diferente? La resolución del relato mina de hecho la impresión que teníamos previamente de que Heathcliff, por su pasión por la primera Cathy y su alianza matrimonial con los Linton, debía leerse como el protagonista de la leyenda. Esta lectura equivocada, proyectada deliberadamente por el texto, sirve de hecho para disfrazar su doble misión como donador, restaurar el dinero de la familia y reinventar una nueva idea de la pasión, que servirá como modelo —en el sentido de una mediación triangular girardiana— a la pasión ulterior y concluyente.

De ahí la compleja confusión sémica entre el bien y el mal, el amor y el dinero, el papel de «jeune premier» y de villano patriarcal que marca a este «personaje», que es en realidad un mecanismo para mediar entre esos semas. Semejante visión nos aleja de inmediato del modelo narrativo del que una lectura

---

[23] *Prison-House of language*, pp. 65-69.

semiótica convencional de Heathcliff nos daría simplemente una validación, y nos lleva hacia una inquisición histórica de las razones de esta compleja y singular desviación respecto de él. Lo que dije antes sobre estas oposiciones nos permite ahora esbozar el suelo histórico sobre el que podría entenderse semejante desviación como un acto simbólico significativo.

Lo que se ha llamado byroniano en Heathcliff podría en efecto con igual justicia calificarse de nietzscheano: este personaje o locus actancial peculiar exaspera precisamente ese sistema de juicios éticos que son tan inevitables para el lector como insatisfactorios y no funcionales. Pero esto es porque Heathcliff es el locus de la *historia* en esta leyenda: su misteriosa fortuna lo señala como un protocapitalista, en algún otro lugar, ausente del relato, que recodifica entonces las nuevas energías económicas como pasión sexual. El envejecimiento de Heathcliff constituye pues el mecanismo narrativo por el cual el dinamismo extraño del capitalismo se reconcilia con el tiempo inmemorial (y cíclico) de la vida agrícola de un señorío campestre; y la conclusión utópica, salvacional y cumplidora del deseo se compra el precio de transformar semejante dinamismo extraño en una fuerza benigna que, eclipsándose, permite la visión de cierta revitalización del campo cada vez más marginalizado. Ver a «Heathcliff» como una modificación histórica de la función del donador nos permite así vislumbrar el ideologema —la antinomia conceptual pero también la contradicción social— que genera el relato, pero que éste tiene por misión «resolver».

Semejante reapropiación dialéctica del modelo semiótico sugiere que podría alcanzarse algún sentido más general de la adaptación histórica de la leyenda clásica a las condiciones del siglo XX —que incluyen el nuevo contenido social del capitalismo naciente así como sus nuevas formas, en particular la novela realista— gracias a ulteriores investigaciones sobre el papel del donador en esas obras. Lo que hemos dicho a propósito de Stendhal, en particular, conduce a una visión inesperada del amor-muerte utópico que cierra *Le rouge et le noir;* pues el descubrimiento por Julien de su auténtica personalidad, su redescubrimiento de su «verdadero» amor por Mme. de Rénal, debe verse ahora claramente como una modificación fundamental del papel actancial de esta última, que se ha transformado de donador en objeto de la búsqueda del protagonista.

Esta transformación sugiere que el relato de Stendhal debe verse como algo más complejo que una mera apropiación o réplica de aquella estructura legendaria cuyo análisis nos dio los instrumentos preliminares para leerla o reescribirla en tales términos. En efecto, es como si el instrumental semiótico, cuyo uso se predicó sobre el supuesto de que la novela de Stendhal es simplemente una manifestación más de la estructura narrativa de Propp, completara su obra desacreditándose a sí misma y traicionando sus propios límites tipologizadores. El momento dialéctico está ante nosotros cuando, habiendo leído primero a Stendhal como una encarnación de la estructura legendaria, nos vemos forzados después a percatarnos de que lo que es históricamente específico en la novela de Stendhal es precisamente su desviación de esa estructura subyacente que fue el punto de partida del análisis. Sin embargo no habríamos podido detectar este rasgo de la

obra —en que su historicidad se nos hace accesible por primera vez— si no hubiéramos empezado por respetar la convención operativa de la semiótica de primer nivel, a saber que el texto era la mera réplica de la línea narrativa o «estructura profunda» de Propp.

Podemos por lo tanto ver ahora *Le rouge et le noir* menos como un ejemplo que como una especie de crítica inmanente de la leyenda en su reestructuración de la forma. Como observábamos de una manera un poco diferente en *Wuthering Heights*, la compleja transformación y paso al primer plano de la «función» original del donador equivale a algo así como la conciencia dialéctica de la leyenda misma. Pero mientras *Wuthering Heights* proyectaba su «crítica» del donador en todo el campo de la historia instrumental, la disociación que hace Stendhal de su función en el donador «paternal» y el objeto «maternal» del deseo tiene un acento un poco diferente, y tiende a poner en primer plano el fenómeno mismo del deseo, reflejando con ello la emergencia de un nuevo mundo-objeto de mercancías en el que los «objetos» del deseo, necesariamente degradados por su nuevo estatuto como mercancías, tienden a volver a poner en tela de juicio la autenticidad misma de la leyenda de búsqueda organizada en torno a ellos. El sistema más tardío de *La chartreuse de Parme*, donde la figura de un donador más propiamente femenino, la duquesa Sanseverina, se disocia gradualmente, de una manera más explícita, de un objeto de búsqueda más propiamente «deseable«, en la persona de Clélia, puede verse entonces como algo parecido a una recontención de segundo grado de la anterior contradición, recontención que, al volver nostálgicamente al paradigma original de la leyenda, emana esa atmósfera más arcaica de cuento de hadas que es tan impresionante en la obra más tardía.

IV

Con estas reaperturas gemelas sobre la historia de nuestros dos enfoques del género, estamos ahora mejor situados para evaluar la idea que tiene Frye de la historia genérica, que él describe en los términos del desplazamiento de la leyenda desde un nivel o «estilo» mimético (elevado, bajo, mixto) hasta otro nivel. Las transformaciones en el estatuto del héroe («superior en *tipo* tanto a los otros hombres como al medio ambiente de los otros hombres», «superior en *grado* a los otros hombres y a su propio medio ambiente», «superior en grado a los otros hombres pero no a su ambiente natural», «ni superior a los otros hombres ni superior a su medio natural», «inferior en poder o inteligencia a nosotros mismos[24]») marca una modulación desde cierto mito solar «original», a través de los niveles de la leyenda, la ética y la tragedia, la comedia y el realismo, hasta el de lo demoniaco e irónico, del antihéroe contemporáneo, de donde, como al final de Vico o del *Infierno* («lasciò qui loco vòto / quella ch'appar di qua, e sù ricorse»), todo el sistema de relato de historia gira sobre su eje y reaparece el sistema solar original. En este sentido, *The secular scripture* es él mismo el más

[24] Frye, *Anatomy*, pp. 33-34.

vigoroso renuevo contemporáneo de la leyenda, y puede añadirse a su propio corpus de manera muy similar a lo que ha sugerido Lévi-Strauss: que todas las interpretaciones ulteriores del mito de Edipo (incluyendo la de Freud) se entienden como variantes del texto básico.

He sugerido en otro lugar[25] que a pesar del uso del concepto freudiano de desplazamiento, con sus implicaciones negativas (represión, distorsión, negación y cosas así), la fuerza impulsora del sistema de Frye es la idea de *identidad* histórica: su identificación de los patrones míticos en textos modernos apunta a reforzar nuestro sentido de la afinidad entre el presente cultural del capitalismo y el pasado mítico distante de las sociedades tribales, y a despertar un sentido de la continuidad entre nuestra vida psíquica y la de los pueblos primitivos. En este sentido, la de Frye es una hermenéutica «positiva», que tiende a filtrar nuestra diferencia histórica y la discontinuidad radical de los modos de producción y de sus expresiones culturales. Una hermenéutica negativa, entonces desearía usar por el contrario la materia prima narrativa que comparten el mito y las literaturas históricas para aguzar nuestro sentido de la diferencia histórica y para estimular una aprehensión cada vez más vivida de lo que sucede cuando la trama cae en la historia, por decirlo así, y entra en los campos de fuerza de las sociedades modernas.

Desde este punto de vista, entonces, el problema planteado por la persistencia de la leyenda como modo es el de las sustituciones, adaptaciones y apropiaciones, y suscita la pregunta de qué podría haberse encontrado, bajo circunstancias históricas enteramente alteradas, para sustituir a los materiales brutos de la magia y la Otredad que la leyenda medieval encontraba a mano en su medio socioeconómico. Una historia de la leyenda como modo se hace posible, en otras palabras, cuando exploramos los códigos y materiales brutos sustitutivos que, en el mundo cada vez más secularizado y racionalizado que emerge del derrumbe del feudalismo, se ponen en servicio para sustituir a las viejas categorías mágicas de la Otredad, convertidas ahora en otras tantas lenguas muertas.

Un ejemplo instructivo de este proceso de secularización y renovación por sustitución puede observarse en una de las primeras reinvenciones del género en el siglo XIX, *I promessi sposi* de Manzoni, que es sin duda, junto con *Los hermanos Karamazov* de Dostoyevski, una de las pocas tentativas postrevolucionarias convincentes de expresar una visión religiosa por medio de la forma novelística. En nuestro presente contexto, resulta claro de inmediato que la refinada teología de Manzoni —una preocupación postjansenista por los estados de pecado y de gracia, una fascinación calvinista por las obras de la Providencia— señala una incipiente secularización de la leyenda como forma, no únicamente en su sustitución de las categorías religiosas, sino sobre todo en la manera en que un viejo sentido de los poderes animistas queda racionalizado convirtiéndose en un «milagro» de conversión mucho más «realista» y psicológico.

---

[25] «Criticism in history», in Rudich (comp.), *Weapons of criticism*, pp. 38-40.

La trama de *I promessi sposi* delinea ciertamente un conflicto cada vez más amplio sobre las fuerzas del bien y el mal, que todavía claramente ligado a las viejas categorías de la magia blanca y negra, se reescriben aquí como fuerzas carismáticas que irradian desde ciertos individuos históricos. Aquí no sólo se sufre el mal, se queda contaminado por él. Al enterarse del plan de don Rodrigo para impedir su matrimonio, Renzo queda poseído por «un loco anhelo de hacer algo extraño y terrible», reacción que Manzoni glosa como sigue:

> Los que provocan u oprimen, todos los que hacen algún daño a los demás, son culpables no sólo del daño que hacen, sino también de los retorcimientos que provocan en las almas de aquellos a quienes han dañado. Renzo era un joven apacible y enemigo de verter sangre; un joven abierto que odiaba el engaño de cualquier clase; pero en aquel momento su corazón latía sólo para matar, y su espítitu giraba únicamente en torno a pensamientos de traición. Hubiera querido abalanzarse a la casa de don Rodrigo, agarrarlo por el cuello y[26]...

El pasaje es significativo, no porque exprese la opinión personal de Manzoni sobre el tema, sino más bien porque proyecta y bloquea un *mundo* de determinada estructura, un mundo en que la emanación de personajes se vuelve una convención causal tan creíble en esta narración como la maldición mágica o la posesión sobrenatural de los cuentos orales. En semejante mundo nos sentimos inclinados a admitir la despreciable maldición que exuda la fortaleza gótica del Innombrado, que se cierne sobre el paisaje como la promesa misma del mal, y a creer en el poder curativo del arzobispo Federigo a medida que se desplaza a través de una región anárquica y llena de plagas progresivamente tocada por la gracia que irradia de su persona. En semejante mundo, el acontecimiento climático es pues la conversión, y el viejo *agon* físico de las leyendas de caballerías se transforma en la lucha del Bien y el Mal por el dominio del alma individual.

En la sociedad italiana de la época, fuertemente marcada por los nuevos valores de la Ilustración pero mucho menos secularizada que los estados postrevolucionarios más avanzados, el concepto de Providencia proporciona todavía una mediación teórica adecuada entre la lógica salvacional de la narración legendaria y el naciente sentido de la historicidad impuesto por la dinámica social del capitalismo. Allí donde, en otras situaciones, tales como las de Stendhal, ese concepto de compromiso no es viable, observamos una curiosa oscilación y vacilación entre lo arcaico y lo secular; episodios tales como el descubrimiento por Julien de un recorte de periódico que prefigura su futura muerte en el cadalso, o las diversas predicciones y presagios astrológicos de *La cartuja de Parma*, pueden fácilmente leerse como sobrevivencias mágicas de la vieja forma que se han visto, en una sociedad secular, degradadas al estatuto de supersticiones privadas.

[26] Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*, cap. 2 (trad. inglesa: *The betrothed*, de A. Colquhoun [New York: Dutton, 1968], p. 25).

En Stendhal, la principal función narrativa de la magia está sin embargo racionalizada de manera mucho más completa que en Manzoni y se encuentra extrañamente reinscrita en el reino de la psicología. Ahora bien, los mundos «superior» e «inferior» de la magia blanca y negra han quedado reescritos como dos «instancias» psicológicas independientes e irreconciliables: por un lado el reino de la espontaneidad y sensibilidad, el lugar de lo erótico, pero también de lo político, de la pasión, del *bonheur* y del «hombre natural» rousseauniano; por otro lado una fuente de vanidad y de ambición, de hipocresía y cálculo, el locus de todas esas actividades del ego que, basadas en la gratificación frustrada, encuentran su satisfacción en el comercio y en la obsesión con el estatuto. Ninguna otra cosa es en Stendhal tan impresionante como el lenguaje en que se registra la mutua interferencia de estos dos sistemas y los mecanismos por los que se ponen uno a otro en cortocircuito:

> Tal es el efecto de la gracia perfecta cuando es natural al carácter, y sobre todo cuando la persona a la que adorna no piensa en tener gracia. Julien, que era muy ducho en belleza femenina, hubiera jurado en ese instante que ella no tenía más que veinte años. De pronto se le ocurrió la idea de besarle la mano. Al principio se asustó de su propia idea; un instante después se dijo: Sería cobardía de mi parte no llevar a cabo un plan que podría serme útil y derribar el desprecio de esta gran dama por un obrero recién emancipado de su taller[27].

La transformación resultante en Julien es el equivalente psicológico de esa desolación física y natural que en las viejas leyendas del Grial encontramos en el páramo. En efecto, el viejo paisaje mágico, debilitado en figuras de dicción, sigue resonando en las maravillosas frases con que Stendhal anota el proceso, como también en *La chartreuse* en una situación similar: «La pensée du privilège avait desséché cette plante toujours si délicate qu'on nomme le bonheur». Lo que hacen tales pasajes es menos documentar la originalidad de la contribución que Stendhal sentía que estaba haciendo a la naciente «ciencia» de la psicología (o de la *ideología,* como la llamaba su maestro Destutt de Tracy) que marcar la interiorización racionalizadora de la forma por la vía de la asimilación de tipos de contenido históricamente nuevos.

Pueden observarse sin embargo estrategias de sustitución bastante diferentes en la misma situación histórica. En *Aus dem Leben eines Taugenichts* de Eichendorff, por ejemplo, que es en varios sentidos un espécimen más puro de la leyenda artística romántica que las eclécticas narraciones de Stendhal, una metáfora dramática casi shakespeariana preside la «remotivación» de la vieja estructura, cuyos explicables misterios quedan entonces reforzados por el punto de vista del *naïf* a la manera de Candide o del pícaro inventado, el «bueno-para-nada» mismo, cuyas aventuras, como el sueño de Bottom, persisten en la memoria después que la «realidad» las ha arrumbado. La realización puede aprehenderse entonces como algo parecido al «principio de realidad», la censura del nuevo

[27] Stendhal, *Le rouge et le noir,* Libro I, cap. 6.

orden social burgués, en el que hay que pasar de contrabando la añoranza de la magia y del misterio providencial a fin de encontrar el apaciguamiento simbólico.

Así, en el primer gran período de hegemonía burguesa, la reinvención de la leyenda encuentra su estrategia en la sustitución de nuevas positividades (la teología, la psicología, la metáfora dramática) en el lugar del viejo contenido mágico. Cuando, a fines del siglo XIX, la búsqueda de equivalentes seculares parece agotada, la característica falta de dirección de un modernismo naciente, de Kafka a Cortázar, circunscribe el lugar de lo fantástico como una *ausencia* determinada, señalada en el corazón del mundo secular:

> Andreas se apartó de la casa donde había desaparecido Zorzi y caminó hacia el otro extremo de la calle bastante estrecha. Terminaba en un arco; pero extrañamente, al otro lado, un puentecito sobre el canal llevaba a una placita ovalada con una capilla. Andreas regresó y le fastidió encontrar que tras tan corto tiempo ya no podía reconocer la casa entre tantas otras de construcción parecida. Una puerta, verde oscura, con un picaporte de bronce en forma de delfín, parecía exactamente la buena; pero estaba cerrada, y Andreas creyó recordar haber visto a Zorzi en el *hall* a través de un portal abierto. Sin embargo, había pocas probabilidades de perderse el uno al otro si Andreas regresaba al puente y echaba una mirada a la placita con la iglesia. La calle y la plaza estaban completamente desiertas; habría oído pasos, no digamos ya un grito o unas llamadas repetidas, si Zorzi lo estuviera buscando. Así que cruzó el puente; abajo, un pequeño bote estaba amarrado en el agua oscura, y no se veía ni oía ningún otro ser humano: toda la plaza tenía algo de perdido y abandonado[28].

La neutralidad antinatural de este paisaje urbano vacío puede considerarse como un emblema de lo fantástico contemporáneo en general; su quietud expectante revela un mundo-objeto suspendido para siempre al borde la significación, dispuesto para siempre a recibir una revelación de maldad o de gracia que no llega nunca. Las calles sin nadie, el silencio opresivo, hacen de esta presencia ausente algo como una palabra que tenemos en la punta de la lengua o como un sueño que no recordamos bien, mientras que para el sujeto mismo una sucesión de sentimientos triviales y aparentemente insignificantes (lo *seltsamerweise* que se burla de la atención de Andreas, los súbitos brotes de inexplicable humor —«Andreas war *ärgerlich*») registra la actividad interior de una psique azotada por presagios, y confirma la descripción que hace Heidegger del *Stimmung* como el medio privilegiado por el que la mundanidad del mundo se manifiesta [29].

El *Stimmung* —cuyo sentido es mucho más fuerte que el inglés *mood* o que el español «humor» en su designación de esos momentos en que el paisaje parece cargado de un significado ajeno (Julien Gracq), en que la vista de un sórdido empapelado de pared nos ahoga de angustia o un panorama enmarcado y distante nos llena de una alegría igualmente inexplicable— es el elemento mismo de lo que Frye, siguiendo a Joyce, denomina la «epifanía» legendaria. Este último término,

---

[28] Hugo von Hofmannsthal, *Erzählungen* (Tübingen: Niemeyer, 1945), p. 176.

[29] Heidegger, *Sein und Zeit*, pp. 131-140.

sin embargo, es engañoso, precisamente en la medida en que sugiere que en el mundo secularizado y cosificado del capitalismo moderno, la epifanía es posible como acontecimiento positivo, como la revelación de la presencia[30]. Pero si la epifanía misma es un espejismo, entonces la más auténtica vocación de la leyenda en nuestros tiempos no sería la reinvención de la visión providencial invocada y anunciada por Frye, sino más bien su capacidad, por la ausencia y por el propio silencio de la forma misma, de expresar esa ideología de desacralización por la que los pensadores modernos, desde Weber hasta la Escuela de Francfort, han tratado de transmitir su sentido del empobrecimiento y constricción radicales de la vida moderna. Así, las grandes expresiones de lo fantástico moderno, últimos avatares reconocibles de la leyenda como modo, sacan su poder mágico de una lealtad desprovista de sentimentalismo a aquellas brechas hasta entonces abandonadas a través de las cuales pasaban en otros tiempos los mundos superior e inferior.

V

En la sección anterior hemos contado un relato histórico sobre los destinos de la leyenda como forma; y se dirá que semejante relato (que en otro lugar he llamado un «constructo diacrónico»), a pesar de toda su insistencia en la reapropiación de la leyenda en situaciones históricas discontinuas, no es menos «lineal» que las continuidades históricas afirmadas por Frye. Escribir cualquier clase de «historia» de la leyenda es pues aparentemente construir un relato en que un protagonista reconocible —alguna forma legendaria «plena» realizada, digamos, en los *romans* de Chrestien de Troyes— evoluciona en los elaborados poemas italianos y spenserianos y conoce su breve momento de ocupación del proscenio en el crepúsculo del espectáculo shakespeariano antes de revivir en el romanticismo, donde bajo el disfraz de la novela lleva una nueva existencia en las leyendas artísticas de Stendhal y Manzoni, de Scott y Emily Brontë, sólo para sobrevivirse en los tiempos modernos bajo las inesperadas mutaciones formales de lo fantástico por un lado (Cortázar, Kafka) y de la fantasía (Alain-Fournier, Julien Gracq) por otro. Esto, se dirá, es sin duda una ficción del orden de la del *Orlando* de Virginia Woolf, y merece las más fulminantes denuncias contemporáneas, althusserianas o nietzscheanas, de historiografía idealista hegeliana, de evolucionismo o de «historia lineal pasada de moda».

Como estos frecuentes reproches tienden a proyectar una especie de «pensamiento de lo Otro» (una imagen invertida de no-pensamiento que se atribuye siempre a *la otra gente*), vale la pena examinar con más detalle las operaciones

[30] «Las cosas que le ocurrían a Dante en un claustro de convento o a orillas del Arno han cambiado de localización, las epifanías pasan de otra manera...» (Julio Cortázar, *El libro de Manuel* [Buenos Aires: Sudamericana, 1973], pp. 279). En efecto, el sueño-fábula que está en el corazón de esta novela es algo así como un repudio de las epifanías tradicionales, o una autocrítica de la obra anterior del narrador: el cine a oscuras, el sueño en cuanto discontinuo y montado como una película de Fritz Lang, el mensaje del cubano, cuyo carisma reprimido, desde el primer territorio liberado del hemismerio occidental, se alza lentamente a la superficie en el transcurso de los acontecimientos: ¡Despierta!

mentales implicadas en la construcción de semejante serie diacrónica aparentemente inadmisible. Cuando, por ejemplo, Frye describe una de las «funciones» de su cuento maestro, el *eiron*, como «el hombre que se desprecia a sí mismo, en cuanto opuesto al *alazon*» o impostor jactancioso, es evidente que seguimos en un sistema sincrónico, donde las funciones se entienden como inversiones lógicas unas de otras. Pero entonces prosigue observando:

> Otra figura central del *eiron* es el tipo al que le está confiado incubar las intrigas que producen la victoria del héroe. Este personaje en la comedia romana es siempre un esclavo tramposo (*dolosusservus*), y en la comedia renacentista se convierte en el criado intrigante que es tan frecuente en las obras de teatro continentales y que en la comedia española se llama el *gracioso*. Los públicos modernos están familiarizados sobre todo con él en Fígaro y en el Leporello de *Don Giovanni*. A través de algunas figuras intermedias del siglo XIX tales como Micawber y el Touchwood de *St. Roman's well* de Scott, que, como el gracioso, tienen afiliaciones bufonescas, evoluciona hasta convertirse en el detective aficionado de la narrativa moderna. El Jeeves de P. G. Wodehouse es un descendiente más directo[31].

El lenguaje evolucionista que usa aquí Frye permite claramente que esta serie de identificaciones se interprete y represente en la forma de un microrrelato. Lo que es menos obvio es que este microrrelato tiene una función sincrónica, y que debe completarse con un regreso a cualquiera de los textos individuales en cuestión. Estos dos movimientos quedan útilmente reidentificados en el concepto actual de intertextualidad, en el que una secuencia diacrónica encuentra su uso propio en la proyección de una visión estereoscópica de un texto individual. Así, en el pasaje de Frye, la función del microrrelato no consiste en utilizar la figura de Micawber como prueba de alguna teoría «evolucionista», sino más bien en permitir un regreso a Micawber mismo de tal manera que reescribamos este personaje junto con todos sus predecesores y descendientes en al forma de una nueva identidad compuesta y multidimensional. El propósito no es sustituir a Micawber con su «original» en el *dolosus servus*, no es disolverlo en Jeeves, sino reproducir un nuevo componente narrativo que puede definirse como un Micawber-considerado-como-un-*dolosus-servus*.

Pero, como observamos ya, esta construcción intertextual, basada en la identidad y la persistencia, no es la única forma que puede tomar el constructo diacrónico, que puede usarse también para registrar en el texto una *ausencia* determinada y significativa, una ausencia que se hace visible únicamente cuando reestablecemos la serie que debió generar el término faltante. El relato de Eichendorff puede ofrecer más una demostración de semejante intertextualidad negativa.

Como anotamos ya, la teatralidad del cuento —estilísticamente, el texto puede leerse como la transcripción virtual de una representación teatral— inscribe en él esa larga tradición de la comedia de errores (dobles, disfraces, confusión sexual, desenmascaramiento ritual) que va desde la tradición romana hasta

[31] Frye, *Anatomy*, p. 173.

Shakespeare. Tales afinidades formales sugieren una afiliación adicional con la doble trama teatral, tal como la ha descrito William Empson en *Some versions of pastoral*, y en la que una línea argumental aristocrática se ve reduplicada (y a veces invertida) en el subargumento de un protagonista de baja extracción. Sin embargo, colocar *Aus dem Leben eines Taugenichts* dentro de esa serie genérica nos permite anotar una ausencia marcada o significativa: el cuento de Eichendorff puede aprehenderse como un sistema de doble trama del que sólo se nos ha dado la línea secundaria, la cómica o subargumento de clase baja. En cuanto al componente aristocrático (la situación de trasfondo de la fuga y esas cosas), es evidentemente demasiado conocido y estereotípico para que necesite una representación, y funciona como una mera resonancia. ¡En el momento de las explicaciones, al desconcertado héroe se le pregunta simplemente si nunca ha leído novelas! Debemos concluir por consiguiente que en el *Taugenichts* la trama principal aristocrática ha sido reprimida estructuralmente, por la razón estratégica de que su presencia manifiesta habría servido como recordatorio inevitable, para una nueva lectura postrevolucionaria, de la sobrevivencia en Alemania de una estructura de poder quasi-feudal.

Pero ahora la inserción del *Taugenichts* dentro de la secuencia genérica principal, la «tradición» de la comedia de errores, puede leerse también de una manera diferente, a fin de registrar un cambio de función decisivo. En la superficie este material ha quedado igual: quid-pro-quos shakespearianos, que, coqueteando con el escándalo, terminan en risas, el juego con resonancias homosexuales, los encuentros prohibidos entre figuras aparentemente masculinas que vuelven a la seguridad cuando una de ellas es desenmascarada como una muchacha. Pero en Eichendorff este coqueteo con el tabú y la transgresión puede aprehenderse ahora como un desplazamiento que lleva a cabo una indispensable función de distracción y cuya intención es apartar la fuerza de un tabú mucho más peligroso y explosivo, a saber las angustias ante una especie de mestizaje que suscita el escándalo de que un campesino haga la corte a una mujer aristocrática. La comedia homosexual nos distrae de esa angustia social más perturbadora, y se la descarta como mera apariencia cuando llega el momento de que nos enteremos, para alivio de nuestro sentimiento de clase, de que la muchacha en cuestión, lejos de ser una mujer noble, no era en realidad más que la sobrina del portero. Estos dos constructos diacrónicos o intertextuales relacionados entre sí nos permiten pues releer el texto, sincrónicamente, como la coexistencia, la contradicción, la jerarquía estructural o el desigual desarrollo de cierto número de sistemas narrativos distintos; y es la posibilidad de semejante lectura la que a su vez nos permite captar el texto como un acto socialmente simbólico, como la respuesta ideológica —pero formal e inmanente— a un dilema histórico.

No quisiera sin embargo que se pensase que he cedido a la crítica de la historia lineal por anticipado, o que he reconocido que el momento diacrónico de este proceso de construcción intertextual es meramente alguna «ficción necesaria» o mito operacional. La crítica de la historia lineal o evolucionaria puede dramatizarse por medio de la paradoja de la anécdota de Raymond Roussel sobre el viajero que pretendía haber visto, bajo una vitrina en un museo provinciano,

«le crâne de Voltaire enfant». La falacia lógica es la de designar anacrónicamente un término de un sistema como el «precursor» de un término de un sistema que todavía no existe. Así se dice que el marxismo transforma míticamente los elementos de un sistema precapitalista (por ejemplo, el capital comercial o mercantil) en precursores evolucionarios de un sistema más propiamente capitalista que todavía no ha llegado al ser y con el que tales elementos no tienen nada que ver en absoluto, ya sea causal o funcionalmente. Pero no es eso en absoluto lo que sucede en el *Capital* (ni en las obras de Darwin, tampoco, para las que debería emprenderse algún día una rectificación similar). La representación diacrónica en Marx no está construida siguiendo esos principios de continuidad que han sido estigmatizados como hegelianos o evolucionistas. Más bien el modelo construccional es bastante diferente, es el que Nietzsche fue el primero en identificar y designar como *genealogía*. En la construcción genealógica, empezamos con un sistema plenamente desarrollado (el capitalismo en Marx, y en el presente libro la cosificación) en cuyos términos puede aislarse «artificialmente» el pasado como precondiciones objetivas: la genealogía no es un *relato* histórico, sino que tiene la función esencial de renovar nuestra percepción del sistema sincrónico como con rayos X, de modo que sus perspectivas diacrónicas sirven para hacer perceptible la articulación de los elementos funcionales de un sistema dado en el presente.

Se observará sin embargo que no todos los constructos diacrónicos que hemos mencionado operan de esta manera, y en particular que a veces parecería que hemos iniciado una secuencia diacrónica con un término fuerte (el *dolosus servus* de Frye por ejemplo) del que las versiones ulteriores son, por el contrario, algo así como una disolución. De este modo, incluso si aceptamos la respetabilidad conceptual de la genealogía, esta segunda secuencia parecería proyectar fatalmente algún «mito de los orígenes». Miremos ahora de más cerca este tipo de construcción, que designaremos como un modelo de *sedimentación* formal, y cuya teoría esencial debemos a Edmund Husserl[32]. Para limitarnos a los problemas

[32] La principal ilustración que da Husserl de este proceso —la constitución de una ciencia galileana por medio de una represión de la praxis— vale la pena citarse con alguna extensión: «Ahora debemos observar algo de la más alta importancia que ocurrió en época tan temprana como la de Galileo: la sustitución subrepticia del mundo matemáticamente subestructurado de las idealidades en lugar del único mundo real, el que está efectivamente dado por medio de la percepción, que es siempre experimentado y experimentable: nuestro mundo vivido cotidiano. Esta sustitución pasó rápidamente a sus sucesores, los físicos de todos los siglos subsiguientes.

«Galileo era a su vez heredero de la geometría pura. La geometría heredada, la manera heredada de conceptualizar, probar, construir «intuitivamente», no fue ya la geometría original: esta clase de «intuitividad» estaba ya vacía de significado. Incluso la antigua geometría era, a su manera, *techne* alejada de las fuentes de la intuición verdaderamente inmediata y del pensamiento originalmente intuitivo, fuentes de las que la llamada intuición geométrica, es decir la que opera con idealidades, había derivado al principio su significado. La geometría de las idealidades fue precedida por el arte práctico de la agrimensura, que no sabía nada de idealidades. Sin embargo ese logro pregeométrico era un fundamento de sentido para la geometría, un fundamento para la gran invención de la idealización; esta última abarcaba la invención del mundo ideal de la geometría, o más bien la metodología de la determinación objetivadora de idealidades por medio de las construcciones que crean la «existencia

de género, lo que ese modelo implica es que en su forma emergente y fuerte un género es esencialmente un mensaje socio-simbólico, o dicho de otra manera, que la forma es intrínsecamente una ideología por derecho propio. Cuando tales son formas reapropiadas y remodeladas en contextos culturales y sociales bastantes diferentes, ese mensaje persiste y debe ser funcionalmente tomado en cuenta en la nueva forma. La historia de la música proporciona los ejemplos más dramáticos de este proceso, en el que las danzas folclóricas se transforman en formas aristocráticas como el minué (como sucede con la literatura pastoril), para ser reapropiados sólo entonces con nuevos fines ideológicos (y nacionalizadores) en la música romántica; o de manera más decisiva aún, cuando una vieja polifonía, codificada ahora como arcaica, se abre brecha a través del sistema armónico del alto romanticismo. La ideología de la forma misma, así sedimentada, persiste en esta última y más compleja estructura como mensaje genérico que coexiste —ya sea como contradicción o, por otra parte, como un mecanismo mediador o armonizador— con elementos de los estadios ulteriores.

Esta idea del texto como unidad sincrónica de elementos, patrones y discursos genéricos heterogéneos o estructuralmente contradictorios (lo que podríamos llamar, siguiendo a Ernst Bloch, la *Ungleichzeitigkeit* o «desarrollo desigual» sincrónico dentro de una sola estructura textual[33]) nos sugiere ahora que incluso la idea de Frye de un desplazamiento puede reescribirse como un conflicto entre la vieja forma de estructura profunda y los materiales y sistemas genéricos contemporáneos en los que trata de inscribirse y reafirmarse. Más allá de esto, parecería seguirse que, usada con propiedad, la teoría de los géneros debe siempre

matemática». Fue una omisión fatal el que Galileo no se volviera hacia atrás a investigar el logro original dador de sentido, que, en cuanto idealización practicada sobre el fundamento original de toda vida teórica y práctica —el mundo inmediatamente intuido (y aquí especialmente el mundo empíricamente intuido de los cuerpos)— resultó en las construcciones ideales geométricas. No reflexionó estrechamente sobre todo esto: sobre cómo la variación libre e imaginativa de este mundo y sus formas resulta únicamente en formas empíricamente intuibles y no en formas exactas; en qué clase de motivación y qué nuevo logro se necesitaba para la idealización genuinamente geométrica. Pues en el caso del método geométrico heredado, estas funciones ya se practicaban *vitalmente*: mucho menos se traían reflexivamente a la conciencia teórica como métodos que realizan el sentido de la exactitud desde dentro. Así pudo parecer que la geometría, con su propia «intuición» inmediatamente evidente a priori y el pensamiento que opera con ella, producía una verdad autosuficiente y absoluta que, como tal —«obviamente»— podría aplicarse sin más complicaciones. Que esa obviedad era una ilusión..., que incluso el significado de la aplicación de la geometría tiene fuentes complicadas, es cosa que quedó oculta para Galileo y para el periodo que siguió. Con Galileo empieza pues inmediatamente la sustitución subrepticia de la naturaleza idealizada en lugar de la naturaleza precientíficamente intuida» (Edmund Husserl, *The crisis of the European sciences and transcendental phenomenology*, trad. ingl. de David Carr [Chicago: Northewestern University Press, 1970], pp. 48-49). La percepción de Husserl ha quedado cimentada ahora en una base históricamente materialista gracias a un libro notable de Alfred Sohn-Rethel, *Intellectual and manual labour: A critique of epistemology* (Londres, Macmillan, 1978). Esta obra echa las bases filosóficas para una teoría de la abstracción científica de manera muy parecida a la que usa Lukács en *Historia y conciencia de clase* para una teoría de la cosificación; sus hallazgos están aquí presupuestos todo el tiempo.

[33] Ernst Bloch, «Nonsynchronism and dialectics», *New German Critique*, nº 11 (primavera 1977), pp. 22-38.

proyectar de una manera o de otra un modelo de la coexistencia o la tensión entre varios modos o tendencias genéricos: y con este axioma metodológico los abusos tipologizadores de la crítica de los géneros tradicionales quedan definitivamente descartados.

Tal vez haya quedado ya claro que los sistemas genéricos tradicionales —tragedia y comedia, por ejemplo, o lírica/épica/dramática— que en formaciones sociales anteriores tienen su objetividad propia y constituyen algo así como un entorno formal o situación histórica dentro de la cual debe emerger la obra individual y contra la cual debe definirse, son para el crítico contemporáneo la ocasión de estimular percepciones esencialmente diferenciales. En esas ocasiones, incluso si el crítico «clasifica» el texto en su conjunto en este o el otro género tradicional, tal como una leyenda, digamos, más bien que una comedia, el impulso de semejante decisión es definir la especificidad de este texto y modo *contra* el otro género, aprehendido ahora en oposición dialéctica con él. Definir así la leyenda en los términos de un cumplimiento de deseo, como hace Frye, es ya establecer implícita o explícitamente un análisis comparativo en el que esa forma es diferenciada sistemáticamente de la comedia, lo cual es claramente también una estructura narrativa de cumplimiento de deseo. Los materiales de la comedia, sin embargo, no son las oposiciones éticas y las fuerzas mágicas de su opuesto genérico, sino más bien las de la situación edípitica, con sus padres tiránicos, su generación joven en rebeldía y su renovación del orden social por medio del matrimonio y la satisfacción sexual. La comedia es activa y articula el juego del deseo y de sus obstáculos, mientras que la leyenda se desarrolla, como hemos visto, bajo el signo del destino y la providencia, y toma como su horizonte exterior la transformación de un mundo entero, en último término sellada por esas revelaciones de las que el enigmático Grial es él mismo el emblema. La comedia es social en su perspectiva última, mientras que la leyenda sigue siendo metafísica; y los cumplimientos de deseos de la comedia pueden identificarse como los del estadio genital, mientras que la leyenda parecería delatar materiales fantásticos más antiguos, más arcaicos, y reescenificar el estadio oral, sus angustias (el funesto hechizo del padre-mago-villano intruso) y su apaciguamiento (la visión providencial), reavivando la relación más pasiva y simbiótica del infante con la madre. Sin embargo, estas lecturas psicoanalíticas, aunque perfectamente apropiadas, no deben entenderse como diagnósticos de esos modos, sino más bien como nuevos motivos y pretextos para una descripción diferencial más a fondo de las dos formas. En particular, el material fantástico arcaico que la crítica psicoanalítica se siente capaz de detectar en tales formas no puede nunca imaginarse como emergiendo de algún estado puro, sino que debe pasar siempre por una situación social e histórica determinada, en la que es a la vez universalizado y reapropiado por la ideología «adulta». El nivel fantástico de un texto sería pues algo así como la fuerza motriz primaria que da a cualquier artefacto cultural su resonancia, pero que debe siempre encontrarse desviado al servicio de otras funciones, ideológicas, y preocupado por lo que hemos llamado el inconsciente político. Hemos observado ya en efecto este proceso de reapropiación ideológica en acción en el cuento de Eichendorff, sean cuales sean sus

fuentes instintuales. En el *Taugenichts* el modo cómico —el lugar del padre, del obstáculo al deseo, pero también de la contradicción social queda sistemáticamente borrado por el discurso genérico de la fantasmagoría mágica, con su perspectiva bastante diferente de una armonía providencial o maternal. Pero en la Alemania de la Santa Alianza este compromiso instintual es también un acto ideológicamente simbólico.

Cuando tenemos que habérnoslas, sin embargo, con esas formas eclécticas, ómnibus, que son los monumentos de la producción novelística del siglo XIX, las clasificaciones globales de una obra en tal o cual categoría genérica tradicional se vuelve de pronto problemática. Por ejemplo, ¿no es cierto que la gran obra de Manzoni, lejos de ser una leyenda, es más bien una de las encarnaciones supremas de lo que llamamos la novela histórica? ¿O debe verse como un tardío e inesperado avatar de la novela bizantina, en la que, como en la *Ethiopica* de Heliodoro, los amantes quedan divididos por unas aventuras y coincidencias laberínticas que finalmente acaban por reunirlos? ¿Y no son las novelas de Stendhal más fáciles de clasificar bajo la noción más tradicional de *Bildungsroman*? Todas estas incertidumbres y falsos problemas están evidentmente generados por una «forma» —la novela— que no es asimilable ni a las opciones críticas del modo ni a las de la estructura narrativa.

Sin embargo, el eclecticismo de la novela puede volverse a su vez la ocasión de un tipo diferente de análisis genérico. En *I promessi sposi*, por ejemplo, la separación de los amantes permite a Manzoni escribir dos líneas narrativas muy diferentes que pueden leerse como dos diferentes modos genéricos. Las tribulaciones de Lucia, por ejemplo, le proporcionan el material para una novela gótica en que la víctima femenina elude una trampa sólo para caer en otra más desesperante, enfrentándose con villanos de naturaleza cada vez más negra y ofreciendo el aparato narrativo para el desarrollo de un sistema sémico de mal y redención y para una visión religiosa y psicológica del destino del alma.

Mientras tanto, Renzo yerra por el *grosse Welt* de la historia y del desplazamiento de vastas poblaciones armadas, el reino del destino de los pueblos y de las vicisitudes de sus gobiernos. Sus propias experiencias episódicas, formalmente del tipo de un *roman d'aventures*, las malaventuras de un Candide campesino, ofrecen así un registro narrativo bastante diferente del registro interior y psicologizante del relato de Lucia: la experiencia de la vida social cuando llega a su momento de verdad en los motines por el pan y la depresión económica de Milán, la anarquía de los *bravi* y la incompetencia del estado, y en último término —yendo más allá de la historia hasta esos «actos de Dios» que la gobiernan— el supremo acontecimiento de la plaga y el rejuvenecimiento de la tierra que se sigue. En esta lectura, pues, la «novela» como forma aparentemente unificada queda sujeta a una especie de técnica de rayos X diseñada para revelar la estructura por capas o estrías del texto según lo que hemos llamado *discontinuidades genéricas*. La novela entonces no es tanto una unidad orgánica como un acto simbólico que debe reunir y armonizar paradigmas narrativos heterogéneos que tienen su propio significado ideológico específico y contradictorio. En todo caso, es el entrelaza-

miento sistemático de esos dos modos genéricos distintos —en la sociedad burguesa ulterior quedarán definitivamente divididos uno de otro en los compartimentos estancos de lo privado y lo público, lo psicológico y lo social— el que confiere al libro de Manzoni una apariencia de amplitud y variedad, y un carácter «completo» totalizador, rara vez igualado en toda la literatura mundial.

En Stendhal, esta forma de capas y esta discontinuidad interna puede rastrearse más inmediatamente hasta la coexistencia de tipos distintos y sedimentados de discurso genérico, que son la «materia prima» sobre la que debe trabajar la novela como proceso. El material cortesano de *La chartreuse*, centrado alrededor del principado de Parma y del poder personal de la Duquesa, deriva de esa literatura de *Mémoires* y de chismorreo político que ha alimentado la tradición francesa desde Balzac hasta Proust y de la que Saint-Simon sigue siendo la fuente y el monumento. Es éste un discurso genérico cuyo contenido privilegiado es el gesto, y más en particular su manifestación verbal en el *trait d'esprit*, y cuya forma privilegiada es la anécdota.

La historia de Fabrice es, por otra parte, el ejercicio de un registro genérico o discursivo bastante diferente, que hemos caracterizado ya como el de la introspección o de la psicología en el sentido especializado de los *idéologues* o del libro *De l'amour* del propio Stendhal: la articulación de los procesos asociativos del espíritu en lo que constituye esencialmente microrrelatos narrativos. De este modo, la racionalidad característica de la Ilustración es a su vez una variante de la vieja tradición analítica de los *moralistes* franceses del siglo XVII, de modo que los libros de Stendhal —*mémoires* más epigramas morales— muestran reunir dos corrientes e impulsos relativamente tradicionales del clasicismo francés.

Este análisis genérico tiende pues a prolongar sus operaciones hasta el punto en que las propias categorías genéricas —gótico y picaresca, *mémoire* y psicología asociativa— se disuelven una vez más en las contradicciones históricas o los ideologemas sedimentados en cuyos términos son únicamente comprensibles. Este momento final de la operación genérica, en que las categorías de trabajo aplicadas a los géneros son ellas mismas desconstruidas y abandonadas, sugiere un axioma final según el cual *todas* las categorías genéricas, incluso las más consagradas por el tiempo y tradicionales, deben entenderse (o «enajenarse») en último término como meros constructos experimentales *ad hoc*, ideados para una ocasión textual específica y abandonados como otros tantos andamios cuando el análisis ha cumplido su obra. De hecho, tal es ya obviamente el caso en las diversas clasificaciones genéricas que la gente ha inventado para la novela (de las que dimos más arriba unas cuantas: el *Bildungsroman*, la novela histórica, el *roman d'aventures* y las demás). Semejantes clasificaciones sólo se muestran en realidad productivas en tanto que se sienta que son actos críticos relativamente arbitrarios, y pierden su validez cuando, como sucede con la categoría del *Bildungsroman*, se las llega a pensar como formas «naturales». La crítica de los géneros recobra con ello su libertad y abre un nuevo espacio para la construcción creativa de entidades experimentales, tales como la lectura de Solzhenitsyn por Lukács en los términos de un «género» inventado que podría designarse como «la situación de laboratorio

cerrado»[34], que proyecta sus «constructos diacrónicos» sólo para regresar más seguramente aún a la situación histórica sincrónica en que tales novelas pueden leerse como actos simbólicos.

VI

El enfoque estructural conoce también su propia apertura específica hacia la historia, que deberemos describir ahora. Hemos observado ya el juego de la norma estructural y la desviación textual que caracteriza tales análisis en su mejor forma; pero no hemos observado todavía que esta operación analítica no es un proceso de dos términos, sino más bien de tres, y que su mayor complejidad hace del análisis estructural algo bastante diferente de los sistemas convencionales de norma y desviación (como por ejemplo una multitud de teorías del lenguaje poético, o, en el campo de lo psíquico, las teorías de la transgresión). Lo que es dialéctico en este modelo estructural más complejo es que el tercer término está siempre ausente, o, más propiamente, que es no-representable. Ni texto manifiesto ni estructura profunda delineada tangiblemente ante nosotros en un jeroglífico espacial, la tercera variable en estos análisis es necesariamente la historia misma, como causa ausente.

La relación entre estas tres variables puede formularse como el esquema permutacional o *combinatoire* en que la modificación sistemática o la conmutación de cada término individual —al generar determinadas variaciones en los otros dos— nos permite leer las relaciones articuladas que constituyen el sistema entero. Así, la desviación del texto individual respecto de alguna estructura narrativa más profunda dirige nuestra atención hacia aquellos cambios determinados en la situación histórica que bloquean una manifestación o réplica completa de la estructura en el nivel discursivo. Por otro lado, la incapacidad de reproducirse de una estructura genérica particular, tal como la épica, no sólo favorece una búsqueda de esas formaciones textuales de sustitución que aparecen en su estela, sino que más particularmente nos alerta respecto del cimiento histórico, ya desaparecido, en que la estructura original era significativa. Finalmente, una conmutación a priori y experimental del término histórico puede estimular nuestras percepciones de la relación constitutiva de formas y textos con sus precondiciones históricas al producir situaciones de laboratorio artificiales en las que tales formas o textos son rigurosamente inconcebibles. Así, paradójicamente, el modelo último de semejante *combinatoire* recuerda la forma de las reflexiones de Hegel sobre la epopeya («nuestras actuales maquinarias y fábricas, junto con los productos que arrojan... estarían desacordadas con el trasfondo de vida que requiere la epopeya original»[35] excepto por la ausencia en el pensamiento de Hegel

[34] Georg Lukács, *Solzhenitsyn*, trad. ingl. de W. D. Graf. (Boston: MIT Press, 1969), pp. 35-46.

[35] «Lo que el hombre requiere para su vida exterior, casa y hogar, tienda, carne, cama, espada y flecha, el barco con que cruza el océano, el carruaje que lo lleva a la batalla, cocer y asar, matar, beber y comer —nada de esto debe haberse convertido meramente para él en un medio muerto para alcanzar un fin; debe seguirse sintiendo vivo en todas estas cosas con todo su sentido y su persona a fin de

del descubrimiento estructural fundamental, a saber las variables gemelas de una estructura profunda y un texto manifiesto.

Lo que es paradójico, por supuesto, es que el análisis estructural debería abrirse así finalmente sobre el tercer término que en otro lugar he llamado «la lógica del contenido»[36]: las materias primas semánticas de la vida social y el lenguaje, las constricciones de determinadas contradicciones sociales, las coyunturas de la clase social, la historicidad de las estructuras del sentimiento y la percepción y en último término de la experiencia corporal, la constitución de la psique o sujeto y la dinámica y ritmos temporales específicos de la historicidad. Allí donde la interpretación del género en los términos del modo nos lleva en último término al ideologema, al paradigma narrativo y a la sedimentación de diversos discursos genéricos —fenómenos todos ellos esencialmente culturales o superestructurales—, el análisis estructural exige para ser completo una especie de reconstrucción negativa, una postulación por implicación y presuposición de un sistema limitador infraestructural ausente o irrepresentable. Ahora podemos acaso volver por última vez a la lingüística en busca de una proyección de trabajo de estas discontinuidades que sean más productiva y menos paralizadora y absoluta que la distinción entre semántica y estructura de la que partimos; aquí, como tantas otras veces, el delineamiento en cuatro partes que hace Hjelmslev de la expresión y el contenido de lo que para él son las dimensiones gemelas de la forma y la sustancia del habla[37] resulta sugerente, y puede adaptarse a la teoría de los géneros de la siguiente manera:

FORMA	*expresión:* la estructura narrativa de un género
	contenido: el «significado» semántico de un modo genérico
SUSTANCIA	*expresión:* ideologemas, paradigmas narrativos
	contenido: materia prima social e histórica

Se observará que cada método, al desplazarse de la «forma» de un texto a la relación de éste con la «sustancia», se completa con el término complementario. Así, la lectura semántica del género se cimenta en último término en materiales expresivos, mientras que el análisis estructural, por medio de la *combinatoire*, encuentra sus cimientos en la «lógica del contenido» del texto.

que lo que es en sí mismo meramente exterior reciba un carácter individual humanamente inspirado gracias a esa estrecha conexión con el individuo humano» (G. W. Hegel, *Aesthetik* [Frankfurt: Europäische Verlaganstalt, 1955], II, 414, según versión inglesa del autor).

[36] En *Marxism and form*, pp. 327-359.

[37] Louis Hjelmslev, *Prolegomena to a theory of language*, trad. ingl. de F. J. Whitfield (Madison: University of Wisconsin Press, 1961), cap. 13. [Hay trad. esp.: *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid: Gredos, 1971].

Con todo, hay que añadir una palabra final sobre la naturaleza de la relación entre texto y contexto que proyecta la *combinatoire* estructural, aunque sólo fuese porque los lectores podrían asimilar apresuradamente este esquema con la noción mecánica marxista de una determinación de la superestructura por la base (donde «determinación» se lee como una simple causalidad). En el modelo genérico esbozado aquí, la relación entre el «tercer término» o situación histórica y el texto no se interpreta como causal (sea cual sea la manera en que se imagine tal cosa) sino más bien como una situación limitadora; el momento histórico se entiende aquí como algo que bloquea o clausura cierto número de posibilidades formales disponibles anteriormente y que abre unas nuevas posibilidades determinadas, que pueden o no realizarse alguna vez en la práctica artística. Así, la *combinatoire* apunta no a enumerar las «causas» de un texto o forma dados, sino más bien a delinear sus condiciones de posibilidad objetivas, a priori, que es algo muy diferente.

En cuanto a la leyenda, parecería que su condición última de figuración, de la que dependen las otras precondiciones que hemos mencionado ya —la categoría de mundanidad, el ideologema del bien y el mal sentidos como fuerzas mágicas, una historicidad salvacional— debe buscarse en un momento transicional en que dos modos distintos de producción o momentos de desarrollo socioeconómico coexisten. Su antagonismo no está articulado todavía en los términos de la lucha de clases sociales, de modo que su resolución puede proyectarse en la forma de una armonía nostálgica (o, menos a menudo, utópica). Nuestra experiencia principal de tales momentos transicionales es evidentemente la de un orden social orgánico en el proceso de penetración y subversión, reorganización y racionalización, por el capitalismo naciente, pero que todavía, durante un largo período, coexiste con este último. Así la leyenda shakespeariana (como su cadencia descendente en Eichendorff) opone la fanstasmagoría de la «imaginación» a la pululante actividad comercial que se atarea a su alrededor, mientras que las grandes leyendas artísticas de principios del siglo XIX toman sus diversas posturas reactivas contra las nuevas y poco atractivas instituciones sociales que emergen del triunfo político de la burguesía y el establecimiento del sistema de mercado. Las variantes tardías de la leyenda, como la de Alain-Fournier, pueden entenderse como reacciones simbólicas al compás acelerado del cambio social a fines del siglo XIX en el campo francés (laicización y la *loi Colombes*, electrificación, industrialización), mientras que la producción de Julien Gracq presupone la situación regresiva de la Gran Bretaña dentro de un estado por lo demás «modernizado».

Pero el interés de estas correlaciones no consiste simplemente en que establecen algo así como el «equivalente social» de Plejanov para una forma dada, sino más bien en que restauran nuestro sentido de la situación concreta en que tales formas pueden captarse como actos protopolíticos originales y significativos. Este es el sentido en que hemos utilizado el modelo de la *combinatoire* para localizar ausencias marcadas o cargadas en el *Taugenichts* de Eichendorff, y en particular la represión de la estructura de la comedia por la vía de la atenuación de las figuras de la autoridad (en este cuento, en efecto, la autoridad está personificada únicamente por una anciana apenas entrevista, y el único personaje

villanesco es aquel secundario y grotesco espía italiano que, galopando a través de los campos bajo la luz de la luna «parecía un fantasma que cabalgaba en un caballo de tres patas»). Podríamos haber mostrado también la represión en este texto de otras funciones básicas de la estructura de la leyenda: muy notablemente la omisión de lo que hemos llamado la escena de la transformación, y la sustitución, en lugar del conflicto básico entre los dos mundos de Eichendorff —el mundo rutinario de las tareas cotidianas de la aldea y el espacio encantado del castillo, con su música y sus candelabros, sus jardines y sus ojos que hacen guiños tras los postigos entreabiertos—, de formaciones de compromiso y combinaciones mediadoras en que los dos códigos se recombinan de manera juguetona (el portero flautista como burgués con un *hobby* aristocrático, el viejo campesino con broches de plata, y así sucesivamente). En un nivel narrativo, en efecto, los dos reinos truecan sus funciones: el del trabajo toma prestados los elementos mágicos y fantasmagóricos del reino aristocrático del ocio, mientras que resulta ser en este último donde se originan las diversas complicaciones ilusorias de la trama —lo que en la leyenda clásica hubiera sido la fuerza del mal y el hechizo maligno. La resolución del relato no puede así dramatizar el triunfo de ninguna de las dos fuerzas sobre la otra, ni poner en obra una genuina purificación ritual, sino que debe producir un compromiso en que todo encuentra de nuevo su lugar propio, en que el *Taugenichts* se reconcilia, gracias al matrimonio, con el mundo del trabajo, mientras al mismo tiempo se encuentra provisto de un castillo propio en miniatura dentro de los terrenos encantados del solar aristocrático. Debido a que la oposición en Eichendorff entre el bien y el mal amenaza tan de cerca aproximar la incompatibilidad entre las viejas tradiciones aristocráticas y la nueva situación vital de la clase media, no puede permitirse que el relato se precipite a una conclusión decisiva. Su realidad histórica debe más bien disfrazarse y difuminarse gracias al sentimiento de unos festines a la luz de la luna que se esfuman en el aire, y ocultar una percepción de las realidades de clase tras la fantasmagórica del *Schein* y el *Spiel*. Pero la leyenda cumple bien su tarea; bajo el hechizo de este texto maravilloso, la Revolución Francesa se muestra como una ilusión, y el espantoso conflicto de clases que suponen varias décadas de guerras mundiales napoleónicas se desvanece en la sustancia de los malos sueños.

3 Realismo y deseo:

BALZAC Y EL PROBLEMA DEL SUJETO

La novela es el fin del género en el sentido en que lo hemos definido en el capítulo precedente: un ideologema narrativo cuya forma externa, secretada como una concha o exoesqueleto, sigue emitiendo su mensaje ideológico después de la extinción de su huésped. Pues la novela, cuando explora sus posibilidades maduras y originales durante el siglo XIX, no es una forma exterior y convencional de esa clase. Más bien esas formas, y sus restos —los paradigmas narrativos heredados, los esquemas actanciales o proairéticos convencionales[1]— son la materia prima sobre la que trabaja la novela, transformando su «decir» en un «mostrar», dando extrañeza a los lugares comunes contra el frescor de alguna «realidad» inesperada, poniendo en primer plano la convención misma como aquello a través de lo cual los lectores han recibido la experiencia, el espacio y el tiempo.

La «novela» como proceso más bien que como forma: tal es la intuición a la que se han visto arrastrados una y otra vez los apologistas de esa estructura narrativa, en un esfuerzo por caracterizarla como algo que sucede a sus materias primas, como un conjunto específico pero muy exactamente interminable de operaciones y procedimientos de programación, más que como un objeto terminado cuya «estructura» podríamos modelar y contemplar. Este proceso puede valorarse de manera doble, como la transformación de las actitudes subjetivas del lector que es simultáneamente la producción de una nueva clase de objetividad.

En efecto, como la afirman gran número de «definiciones», y como el antepasado totémico de la novela, *Don Quijote*, lo demuestra emblemáticamente, esa operación procesadora llamada según los casos mimesis narrativa o representación realista, tiene como función histórica minar y demistificar sistemáticamente, en una secular «descodificación», aquellos paradigmas narrativos tradicionales o

[1] Sobre el término *actante* v. más arriba, capítulo 2, nota 21. El «código proairético» es la designación de Roland Barthes para los términos o nombres de las unidades y acciones convencionales de la vida cotidiana: «¿Qué es una secuencia de acciones? El despliegue de un nombre. *¿Entrar?* Puedo desplegarlo en: «anunciarse» y «penetrar». *¿Partir?* Puedo desplegarlo en: «querer», «detenerse», «volver a irse». *¿Dar?* «provocar», «entregar», «aceptar». Inversamente, constituir la secuencia es encontrar el nombre». *S/Z*. París, Seuil, 1970, p. 89; p. 82 en la trad. ingl. de R. Miller (Nueva York: Hill & Wang, 1974; trad. esp. *S/Z*. Madrid: Siglo XXI, 1980).

sagrados, preexistentes y heredados, que son sus datos iniciales[2]. En este sentido, la novela desempeña un papel significativo que puede llamarse una revolución cultural propiamente burguesa: ese inmenso proceso de transformación por el cual unas poblaciones cuyos hábitos de vida fueron moldeados por otros modos de producción, ahora arcaicos, son efectivamente reprogramados para la vida y operan en el nuevo mundo de capitalismo de mercado. La función «objetiva» de la novela queda con ello implicada: a su misión subjetiva y crítica, analítica, corrosiva, debe añadirse ahora la tarea de producir, como si fuera por primera vez, el mundo mismo de la vida, ese «referente» mismo: el espacio recién cuantificable de la extensión y la equivalencia mercantil, los nuevos ritmos de tiempo medible, el nuevo mundo-objeto secular y «desencantado» del sistema mercantil, con su vida cotidiana post-tradicional y su desconcertante *Umwelt* empírico, «insignificante» y contingente —del que este nuevo discurso narrativo pretenderá entonces ser el reflejo «realista». El problema del sujeto es claramente estratégico para ambas dimensiones del proceso novelístico, en particular si se afirma, como afirma el marxismo, que las formas de la conciencia humana y los mecanismos de la psicología humana no son intemporales y esencialmente los mismos en todas partes, sino específicos de la situación y producidos históricamente. Se sigue de ello entonces que ni la recepción por el lector de un relato particular, ni la representación actancial de las figuras o agentes humanos, pueden tomarse como constantes del análisis narrativo, sino que tienen que ser a su vez historizados sin piedad. La terminología y la temática lacanianas en que se ha moldeado gran parte del presente capítulo ofrecen aquí una ventaja táctica[3]. La obra de Lacan, con su insistencia en la «constitución del sujeto», desplaza la problemática del freudismo ortodoxo de los modelos de los procesos o bloqueos inconscientes a una descripción de la formación del sujeto y sus ilusiones constitutivas que, aunque sigue siendo genética en el propio Lacan y expresada en los términos del sujeto individual, no es incompatible con un marco histórico más amplio. Además, el impulso polémico de la teoría lacaniana, con su descentramiento del yo, sujeto consciente de la actividad, la personalidad, o «sujeto» del *cogito* cartesiano —todo lo cual se aprehende ahora como un «efecto» de la subjetividad—, y su repudio de los diversos ideales de unificación de la personalidad o de conquista mítica de la identidad personal plantea nuevos problemas de gran utilidad para el análisis narrativo, que sigue trabajando con las categorías ingenuas y de sentido común del «personaje», el «protagonista», el «héroe», y con «conceptos» psicológicos como los de identificación, simpatía o empatía.

Hemos rozado ya, en el primer capítulo, los modos en que el ataque althusseriano al «humanismo» —a las categorías del individualismo burgués y a

[2] V. en particular Roman Jakobson, «On realism in art», en K. Pomorska & L. Matejka, comps., *Readings in Russian formalist poetics* (Cambridge: MIT Press, 1971), pp. 38-46. «Descodificación» es un término de Deleuze y Guattari: v. *Anti-Oedipus*, trad. ingl., pp. 222-228.

[3] Se encontrará una explicación más completa de mi entendimiento y mi uso, aquí y más abajo en este mismo capítulo, en mi «Imaginary and Symbolic in Lacan», *Yale French Studies*, N[os] 55-56 (1977), pp. 338-395. La exposición acreditada del «sistema» lacaniano es la de Anika Rifflet-Lemaire, *Jacques Lacan* (Bruselas: Dessart, 1970).

sus mitos antropológicos de la naturaleza humana— puede leerse como una manera vigorosa de historizar la crítica lacaniana del «sujeto centrado». Lo que resulta interesante en el presente contexto no es la denuncia del sujeto centrado y de sus ideologías, sino el estudio de su emergencia histórica, su constitución o construcción virtual como un espejismo que es también evidentemente de alguna manera una realidad objetiva. Pues la experiencia vivida de la conciencia individual como centro monádico y autónomo de actividad no es un error conceptual que pueda disiparse por la reflexión y por la rectificación científica: tiene un estatuto quasi-institucional, lleva a cabo funciones ideológicas, es susceptible de causación histórica y es producido y reforzado por otras instancias, determinantes y mecanismos objetivos. El concepto de cosificación que se ha desarrollado en estas páginas expresa la situación histórica dentro de la cual puede entenderse la emergencia del yo o sujeto centrado: la disolución de los antiguos grupos sociales orgánicos o jerárquicos, la «mercancialización» universal de la fuerza de trabajo de los individuos y su confrontación como unidades equivalentes dentro del marco del mercado, la *anomia* de esos sujetos individuales ahora «libres» y aislados para los que el desarrollo protector de una armadura monádica es lo único que resulta algo así como una compensación.

El estudio cultural nos permite aislar cierto número de instancias y mecanismos específicos que ofrecen mediaciones concretas entre las «superestructuras» de la experiencia psicológica o vivida y las «infraestructuras» de las relaciones jurídicas y el proceso de producción. Puede llamárselos *determinantes textuales* y constituyen puntos de transmisión quasi-materiales que producen e institucionalizan la nueva subjetividad del individuo burgués al mismo tiempo que replican y reproducen por su parte las exigencias puramente infraestructurales. Entre estos determinantes textuales del alto realismo se cuentan sin duda las categorías narrativas tales como el punto de vista jamesiano o el *style indirect libre* de Flaubert, que son así *loci* estratégicos para el sujeto burgués plenamente constituido o centrado o yo monádico.

I

Este es el contexto en que puede reexaminarse con provecho un rasgo decisivo de un «realismo» anterior: lo que se ha designado a menudo como «narrador omnisciente» en Balzac. La omnisciencia, sin embargo, es lo menos significativo que hay en esa intervención autoral, y puede decirse que es el efecto de rebote de la clausura del *récit* clásico, en el que los acontecimientos están realizados y consumados antes de que empiece el relato. Esta clausura misma proyecta algo así como un espejismo ideológico en forma de nociones de fortuna, destino y providencia o predestinación que esos *récits* parecen «ilustrar», puesto que su recepción equivale, en palabras de Walter Benjamin, a «advertir a nuestras vidas de una muerte sobre la que leemos». Estos *récits* —aventuras cerradas, *unhörte Begebenheiten*, la idea misma de los golpes de la fortuna y de los destinos tocados por la suerte— se cuentan entre las materias primas sobre las que trabaja

el proceso narrativo balzaciano, y a veces convive incómodamente con esas formas heredadas. Al mismo tiempo, los gestos y señales del narrador de historias (perpetuados en la novela inglesa más allá de 1857, año en que Flaubert los deja abolidos de un solo golpe en Francia) intentan simbólicamente restaurar las coordenadas de la institución del relato de historias cara a cara que ha quedado efectivamente desintegrada por el libro impreso y más definitivamente aún por la «mercancialización» de la literatura y la cultura.

El rasgo constitutivo del aparato narrativo balzaciano es sin embargo algo más fundamental que la omnisciencia autoral o que la intervención autoral, algo que puede designarse como carga libidinal o cumplimiento de deseo autoral, una forma de satisfacción simbólica en la que la distinción operativa entre sujeto biográfico, Autor Implícito, lector y personajes queda virtualmente borrada. La descripción es un momento privilegiado en el que pueden detectarse y estudiarse tales cargas, en especial cuando el objeto de la descripción, como en la siguiente evocación de una casa citadina de provincia, queda impugnada y enfoca ambiciones antagonistas dentro del relato mismo:

> Sobre la balaustrada de la terraza, imaginad grandes jarrones de porcelana azul y blanca de los que surgen geranios; a derecha e izquierda, a lo largo de las cercanas paredes, figuraos dos filas de tilos podados en forma cuadrada; os haréis una idea de ese paisaje lleno de bonachonería púdica, de castidad tranquila, de las vistas modestas y burguesas que ofrecían la orilla opuesta y sus ingenuas casas, las aguas escasas del Brillante, el jardín, sus dos cobertizos pegados contra los muros vecinos, y el venerable edificio de los Cormon, ¡Qué paz! ¡qué calma! nada pomposo, pero nada transitorio: allí todo parece eterno. La planta baja pertenecía pues a la recepción. Allí todo transminaba a la vieja, la inalterable provincia[4].

Los mecanismos habituales y la retórica característica de la descripción balzaciana quedan aquí reapropiados por una función menos característica, o, para usar un término que desarrollaremos más en este mismo capítulo, proyectados a través de un *registro* bastante diferente del registro metonímico y connotativo normal en la exposición balzaciana. La casa provinciana de Cormon, junto con su heredera solterona, es de hecho un premio alrededor del cual gira la lucha narrativa o *agon* de *La vieille fille*. Es pues la quintaesencia de un objeto de deseo; pero no habremos empezado a captar su especificidad histórica mientras no sintamos la diferencia estructural que hay entre este objeto y todas esas metas, fines y propósitos igualmente deseables alrededor de los cuales se organizan los *récits* clásicos o relatos de búsqueda del tipo estudiado por Propp. El contenido,

[4] «Sur la balustrade de la terrasse imaginez de grands vases en faïence bleue et blanche d'où s'élèvent des giroflées; à droite et à gauche, le long des murs voisins, voyez deux couverts de tilleuls carrément taillés; vous aurez une idée du paysage plein de bonhomie pudique, de chasteté tranquille, de vues modestes et bourgeoises qu'offraient la rive opposeé et ses naïves maisons, les eaux rares de la Brillante, le jardin, ses deux couverts collés contre les murs voisins, et le vénérable édifice des Cormon. Quelle paix! quel calme! rien de pompeux, mais rien de transitoire: là, tout semble éternel. Le rez-de-chaussée apartenait donc à la réception. Là tout respirait la vieille, l'inaltérable province» (Honoré de Balzac, *La comédie humaine* [París: La Pléiade, 1952], 11 vols., «La vieille fille», iv. 247).

indiferentemente sustituible, de estos últimos —oro, princesa, corona o palacio— sugiere que el valor significativo de tales objetos está determinado por su posición narrativa: un elemento narrativo se vuelve deseable siempre que se observe que un personaje lo desea.

En Balzac, como lo atestigua la naturaleza macizamente persuasiva del pasaje en cuestión, se ha vuelto necesario, cualquiera que sea la razón histórica de ello, asegurarse el consenso del lector, y validar o acreditar el objeto como deseable, antes de que el proceso narrativo pueda funcionar adecuadamente. Las prioridades quedan por tanto invertidas, y este aparato narrativo depende de la «deseabilidad» de un objeto cuya función narrativa hubiera sido un efecto secundario relativamente automático y sin problemas en una estructura narrativa más tradicional.

Pero la originalidad histórica del objeto balzaciano necesita especificarse no sólo contra los mecanismos de la narración de historia clásica, sino también contra los hábitos psicológicos e interpretativos de nuestra propia época. Para nosotros, los anhelos y deseos se han vuelto rasgos o propiedades psicológicas de las nómadas humanas; pero hay más cosas en juego en esta descripción que la simple «identificación» con un deseo plausible que no compartimos personalmente, como cuando nuestras películas o nuestros *bestsellers* ofrecen los espectáculos vicarios de todo un abanico de pasiones «mercancializadas». Por lo menos no podemos atribuir este deseo particular (la casa citadina de Cormon) a ningún sujeto individual. El Balzac Biográfico, el Autor Implícito, tal o cual protagonista deseante: ninguna de estas unidades está (todavía) presente, y el deseo aquí se presenta ante nosotros en un estado peculiarmente anónimo que nos dirige una exigencia extrañamente absoluta.

Semejante evocación —en la que el deseo de un objeto particular es a la vez alegórico de todo deseo general y del Deseo como tal, en la que el pretexto o tema de tal deseo no ha sido todavía relativizado y privatizado por las barreras del yo que confirman celosamente la experiencia personal y puramente subjetiva de los sujetos monadizados a los que de este modo separan— puede decirse que vuelve a escenificar el impulso utópico en el sentido en que Ernst Bloch ha redefinido este término[5]. Solicita del lector no sólo que reconstruya este edificio y estos cimientos en alguna visión interior, sino que lo reinvente como Idea y como deseo del corazón. Yuxtaponer a ésta las casas provincianas despersonalizadas y retextualizadas de Flaubert es hacerse consciente, acaso con incomodidad, del grado en que la habitación balzaciana invita al despertar de una añoranza de la posesión, de la suave y tibia fantasía de la propiedad territorial como figura tangible de un cumplimiento de deseo utópico. Una paz desasida del dinamismo competitivo de París y de las luchas de los negocios metropolitanos, pero todavía imaginable en algún remanso de la historia social concreta; una preservación casi benjaminista de los acervos del pasado y de su experiencia quintaesenciada dentro del presente narrativo; una «casta» disminución de lo libidinal a su murmullo más

[5] En *Das Prinzip Hoffnung* (Frankfurt: Suhrkamp, 1959), 2 vols.; se encontrará una breve reseña en *Marxism and form*, pp. 116-158.

suave y menos aflictivo; una utopía del hogar, en cuyos patios, canceles y caminos por el jardín se trazan de antemano las inmemoriales rutinas de la vida cotidiana, de las tareas caseras y la economía doméstica, proyectando el eterno ciclo de las comidas y los paseos, las compras y la hora del té, el juego de whist, la preparación del menú diario y el comercio con fieles sirvientes y visitantes habituales —esa imagen hipnotizante es el «punto muerto» alrededor del cual girarán el desorden y la urgencia de un tiempo propiamente novelístico. Es la modulación en Biedermeier de ese cumplimiento de deseo más propiamente «sublime» de la magnífica descripción inicial del castillo de Les Aigues en *Les paysans*, donde esa añoranza más suave de una propiedad territorial se magnifica en la fantasía de un señorío feudal y del retorno de la gran propiedad. Tampoco los conflictos ideológicos de la novela maestra posterior y más abiertamente histórica y política son ajenos a ese *fabliau* cómico relativamente menor: en efecto, la casa citadina de Mademoiselle Cormon —monumento arquitectónico al esplendor de una antigua *Bürgertum* patricia o aristocracia mercantil— «resuelve» ya de antemano, y en la viveza recordada de una imagen tangible, por su combinación de los «semas» gemelos de la actividad comercial burguesa y la tradición aristocrática, la contradicción social e ideológica en torno a la cual girará la novela.

La peculiaridad de una carga libidanal utópica de este tipo puede subrayarse pasando de la manifestación territorial de este deseo a su personificación actancial en la figura de la propia Mademoiselle Cormon. Lo que es significativo aquí es que, como sucede con la casa misma, no es posible ninguna reconstrucción de este personaje en una perspectiva propiamente irónica. Mademoiselle Cormon es cómica, grotesca y deseable todo a la vez (o sucesivamente): sus grandes pies, la «belleza» de su «fuerza y abundancia», su *embonpoint*, sus caderas macizas «que la hacen parecer moldeada en un solo molde», su triple papada que se «pliega» más que se «arruga» —ninguno de estos rasgos es incongruente con el deseo utópico que tiene como foco a su persona. ni se gana nada tampoco remitiendo al desconcertado lector a las peculiaridades documentadas de los gustos sexuales del propio Balzac, reinscritos aquí en el relato en la pasión del desdichado joven poeta Athanase Granson por su corpulenta esposa mayor que él («esa amplia persona ofrecía atributos capaces de seducir a un hombre joven lleno de deseos y añoranzas como Athanase»). Sin duda alguna. *La vieille fille* es una novela cómica, puntuada de manera pesada e insistente de sobrentendidos sexuales y de resonancias del tipo de la grosera farsa física que el propio Balzac ensayó en sus *Contes drolatiques*; este registro esencialmente cómico del relato basta pues presumiblemente para dar cuenta de una perspectiva en la que las vicisitudes del deseo carnal se observan con despego simpatizante y empatía maliciosa.

Pero insistir en la dimensión utópica de este particular deseo es evidentemente implicar que este particular relato cómico es también una estructura *alegórica* en la que la «letra» sexual de la farsa debe leerse ella misma como figura de una añoranza por el retiro del terrateniente y la satisfacción personal así como por la resolución de la contradicción social e histórica. La caja de Sileno —un exterior grotesco y cómico que contiene un bálsamo maravilloso— es por supuesto

el emblema mismo del objeto hermenéutico[6]; pero la relación entre la farsa y el impulso utópico no queda particularmente clarificada por esta imagen.

Paradojicamente, sin embargo, es la tensión misma o la incongruencia misma entre niveles la que se borrará de las expresiones del impulso utópico en una etapa más tardía de alta cosificación. un pasaje del autor norteamericano cuyo apetito de mercancía y cuyas cargas y actitudes autorales más recuerdan a Balzac puede darnos alguna idea de la transformación:

> En esta época del año los días son comparativamente cortos, y las sombras de la tarde empezaban a posarse sobre la gran ciudad. Las lámparas empezaban a alumbrar con esa nueva radiación que parece casi acuosa y traslúcida al ojo. Había una dulzura en el aire que con infinita delicadeza habla de sentimientos tanto al cuerpo como al alma, Carrie sentía que era un día delicioso. La hacía estar madura en espíritu para muchas sugerencias. Mientras rodaban por el liso pavimento, pasaba algún carruaje ocasional. Vio a uno detenerse y al postillón desmontar y abrirle la puerta a un caballero que parecía regresar ociosamente de algún esparcimiento vespertino. Al otro lado de los anchos prados, que empezaban ahora a reavivar su verdor, vio lámparas que iluminaban tenuemente ricos interiores. A veces era sólo una silla, a veces una mesa, a veces una ornamentada esquina la que su mirada encontraba, pero la atraía como casi nada podría atraerla. Las fantasías infantiles que hubiera podido tener de palacios encantados y residencias regias volvían ahora a ella. Imaginaba que tras esos canceles ricamente labrados, donde las lámparas envueltas en globos y cristales brillaban sobre puertas de paneles provistos de lunas coloradas y dibujadas, no había ninguna preocupación ni deseo insatisfecho. Estaba completamente segura de que allí estaba la felicidad[7].

Entre el momento de Balzac y el momento de Dreiser ha caído el *bovarismo,* y el congelamiento del lenguaje, de la fantasía y del deseo en la *bêtise* flaubertiana y el *cliché* flaubertiano transmuta la añoranza balzaciana en la patanería del hambre de baratijas de Carrie, una patanería que el lenguaje de Dreiser ambiguamente representa y refleja a la vez[8].

La «mercancialización» no es el único «acontecimiento» que separa al texto de Dreiser del de Balzac: las cargas que ha inscrito en el mundo objetivo del capitalismo tardío se han acompañado también evidentemente de un desarrollo decisivo en la construcción del sujeto, mediante la constitución de este último como mónada cerrada, gobernada en lo sucesivo por las leyes de la «psicología».

---

[6] «Silenos eran antiguamente unas cajitas, tales como las vemos hogaño en las boticas de los boticarios, pintadas por encima de figuras alegres y frívolas, como arpías, sátiros, gansos embridados, liebre cornudas, patos ensillados, cabrones voladores, ciervos de tiro y otras tales pinturas contrahechas a placer para hacer reír a la gente (como lo fue Sileno, maestro del buen Baco); pero dentro se reservaban finas drogas como bálsamo, ámbar gris, amomón, almizcle, algalia, pedrerías y otras cosas preciosas». (Prólogo del Autor, *Gargantúa*).

[7] Theodore Dreiser, *Sister Carrie* (Nueva York: Norton, 1970), p. 86.

[8] La paradoja axiológica de Dreiser —cuando es mejor es cuando es peor— queda peculiarmente intensificada por el problema de su estilo, que debe estudiarse en términos de enajenación y cosificación más que según las categorías positivistas usuales; v. Sandy Petrey, «Language of realism, language of false consciousness: A reading of *Sister Carrie*», *Novel,* 10 (1977), pp. 101-113.

En efecto, con todo y sus acariciadoras solicitaciones, este texto nos coloca claramente fuera del deseo de Carrie, que está representado como un anhelo o una añoranza privados con el que nos relacionamos como lectores mediante los mecanismos de identificación y proyección, y frente al cual podemos adoptar también una actitud moralizadora o, lo que es lo mismo, irónica. Lo que ha sucedido es que «Carrie» se ha convertido en un «punto de vista»: tal es en efecto, como hemos sugerido ya, la institución textual o determinante que expresa y reproduce al sujeto recién centrado de la época de la cosificación. No es coincidencia que la emergencia de estos centros narrativos se acompañe entonces a la vez de los equivalentes verbales o narrativos de unas técnicas características del cine (la toma rastreadora, la panorámica de la cámara desde la posición de Carrie como observadora hasta esa ojeada telescópica o por el ojo de la cerradura del interior final, con su tibieza y su luz encerradas) —ese medio que pronto se convertirá en la expresión formal hegemónica de la sociedad capitalista tardía. Con esta aparición virtualmente completa del punto de vista cinematográfico, sin embargo, las resonancias utópicas y las intensidadess del deseo quedan registradas en el texto de manera cada vez más tenue; y el impulso utópico mismo, ahora cosificado, es empujado de nuevo hasta el interior de la mónada, donde asume el estatuto de una experiencia meramente psicológica, un sentimiento privado o un valor relativizado.

Sin embargo no debe concluirse apresuradamente que la situación de Dreiser consiste únicamente en la pérdida de constricciones; como tendremos oportunidad de observarlo en un capítulo ulterior sobre Joseph Conrad, los efectos de la cosificación —el sellado de la psique, la división del trabajo de las facultades mentales, la fragmentación del sensorio corporal y perceptivo— determinan también la apertura de nuevas zonas enteras de la experiencia y la producción de nuevos tipos de contenido lingüístico. En Dreiser, en efecto, presenciamos la emergencia de una intensidad sensorial incomparable, «esa infinita delicadeza de sensibilidad para la carne lo mismo que para el alma», que señala el paso desde la retórica balzaciana hasta una práctica del *estilo* más propiamente moderna en Dreiser, un extraño y ajeno lenguaje corporal que, entretejido con el bagazo lingüístico del lenguaje «mercancializado», ha desconcertado a los lectores de nuestro más grande novelista hasta nuestros días[9].

Es hora ya de examinar la operación de un aparato narrativo del que hemos dado a entender que, adelantándose a la emergencia del sujeto centrado, no ha desarrollado todavía los determinantes textuales de este último, tales como el punto de vista o los protagonistas con los que el lector simpatiza en un sentido psicológico más moderno. Sin embargo es evidente que *La vieille fille* no es, por

---

[9] Sobre el uso de la distinción entre retórica y estilo como concepto histórico y periodizador, v. Roland Barthes, *El grado cero de la escritura*, pp. 10-13 de la trad., ingl. de A. Lavers & C. Smith (Londres: Cape, 1967). La distinción es la evocada por Genette, siguiendo la diferenciación de Lubbock entre *pintura* (o «informe») y *escena*, como la «oposición entre la *abstracción* clásica y la *expresividad* 'moderna'»: (Gérard Genette, *Figures III* [Paris: Seuil, 1972], p. 131; y v. Percy Lubbock, *The craft of fiction* (Nueva York: Viking, 1957), especialmente pp. 251-254.

mucho que queramos imaginarlo así un texto postmoderno o «esquizofrénico», donde las categorías tradicionales del personaje y del tiempo narrativo estuvieran enteramente disueltas. Sugeriremos en efecto que el «descentramiento» del relato balzaciano, si es que el término no resulta anacrónico, debe buscarse en una rotación de los centros de los personajes que priva alternadamente a cada uno de ellos de un estatuto privilegiado. Esta rotación es evidentemente un modelo a escala reducida de la organización descentrada de la *Comédie humaine* misma. Lo que nos interesa en el presente contexto es sin embargo la vislumbre que ese movimiento giratorio nos permite de la producción sémica de los personajes, o en otras palabras de lo que llamaremos un *sistema de personajes*.

Hemos mencionado ya al menos importante de los pretendientes a la mano de Mademoiselle Cormon, el poeta Athanase, que a diferenncia de su más célebre contraparte Lucien de Rubempré, no encuentra a ningún Vautrin que le disuada del suicidio que lo saca de la competencia. Al lado de este lamentable romántico, emergen dos figuras más fuertes pero más grotescas como principales candidatos a un premio que, como hemos visto, no es meramente matrimonial (o financiero), sino también utópico: un anciano noble y sin blanca, que pretende descender de la (extinta) casa de Valois y mantiene dignamente las tradiciones de elegancia del *ancien régime*; y un burgués, «Farnese Hercules», que había sacado tajada de los ejércitos revolucionarios y fue después víctima de la animosidad de Napoleón, y que, en cuanto jefe de la oposición liberal a la restauración borbónica, cuenta con la boda con Mademoiselle de Cormon no sólo para restaurar sus finanzas, sino ante todo para volver al poder político (quiere ser nombrado prefecto de Alençon).

El lector no necesita esperar a la teoría de la tipificación de Luckács para captar la figuración histórica de estos personajes, puesto que Balzac la subraya él mismo de manera marcada y explícita:

> Uno [el liberal Du Bousquier], abrupto, enérgico, de modales altisonantes y perentorios, y de hablar brusco y grosero, oscuro de tez , pelo y aspecto, terrible en apariencia, en realidad tan impotente como una insurrección, podría decirse con justicia que representaba a la República. El otro [el caballero de Valois], dulce y afable, elegante, cuidadosamente vestido, que alcanzaba sus fines por los lentos pero indefinibles métodos de la diplomacia y manteniendo el buen gusto hasta el final, presentaba la imagen misma de la vieja aristocracia de corte[10]».

La teoría de la tipificación de Lukács, aunque queda confirmada por un pasaje de éste, puede decirse sin embargo que es incompleta por dos motivos; por un lado, no identifica la tipificación de personajes como un fenómeno esencialmente alegórico, y así no proporciona una descripción adecuada del proceso por el cual un relato queda provisto de significados o niveles alegóricos. Por otro lado, implica una relación esencialmente de uno a uno entre los personajes individuales

[10] *Le vieille fille*, p. 228.

y su referencia social o histórica, de tal manera que la posibilidad de algo así como un *sistema de personajes* queda inexplorada.

De hecho, la atención inicial del lector queda menos absorbida por las cuestiones de estatuto social, que aquí se dan por consabidas, o por la lucha en torno a la mano de Mademoiselle de Cormon, que sólo se establecerá más tarde, que dirigida hacia la solución de un grupo de adivinanzas y enigmas. El secreto de Du Bousquier no es efectivamente un secreto para el lector, puesto que pronto queda claro que es sexualmente impotente. Sin embargo, lo que esta relación efectúa en nuestra lectura es generar un movimiento sistemático adelante y atrás entre lo que sabemos (y lo que la pobre Mademoiselle de Cormon sólo podrá saber casándose con él) y esa apariencia externa que engaña a los otros personajes: no sólo su fuerza física y su vigoroso deportivismo, sino también su asociación con la nueva riqueza industrial y con la tradición jacobina del sistema político burgués. El «secreto» sin duda alguna subraya la opinión del propio Balzac sobre estos ideales y tradiciones de una manera cruda pero efectiva; sin embargo, a diferencia del cuento de Poe «The man that was used up», esa «realidad» no mina nunca la fuerza y la objetividad de una «apariencia» en la cual Du Bousquier tiene una importancia social y política muy real, y que queda efectivamente consagrada por su triunfo final sobre su rival.

En cuanto a este último, los diversos enigmas que se centran alrededor del Caballero (y en particular los de la legitimidad de su título y la verdadera fuente de sus ingresos) tienden a desplazarse en la dirección del código sexual. Así, una serie de groseras alusiones (el tamaño de la nariz del Caballero, por ejemplo) empiezan a dejar claro que su «secreto» es por el contrario el de una inesperada potencia y una capacidad propiamente aristocrática para las aventuras galantes.

Lo que hay que señalar a propósito de todo este movimiento narrativo social —la operación de lo que Barthes llama, un poco impropiamente, el «código hermenéutico» de un juego de apariencia y realidad y de una búsqueda de secretos guardados— es que, siendo él mismo una preparación para el relato principal, nunca se resuelve plenamente: la revelación del secreto sexual, en otras palabras, no enuncia una conclusión de la comedia, como lo haría en Boccaccio o en los *Contes drolatiques,* sino que es un medio para un fin más inesperado[11]. La función de la comedia sexual consiste esencialmente en dirigir nuestra atención de los lectores hacia la relación entre la potencia sexual y la afiliación de clase. Nuestra suposición de que es la primera la que es el objeto de este particular juego de escondite narrativo es en realidad la cortina o el subterfugio tras el cual los hechos por lo demás banales y empíricos del estatuto social y la prehistoria política se transforma en las categorías fundamentales en cuyo término se interpreta el relato. La «sintonización» de nuestra lectura a las interpretaciones sociales e históricas que pueden derivarse alegóricamente del relato es pues algo

[11] V. una lectura más detallada de la sección inicial de la novela, en la primera versión del presente capítulo, «The ideology of form: Partial systems in *La vieille fille*», *Substance,* núm. 15 (invierno 1976).

así como un subproducto lateral de nuestra atención inicial a la comedia sexual: pero este subproducto alegórico, una vez establecido reorienta el relato alrededor de su nuevo centro interpretativo, volviendo retroactivamente a la farsa sexual para asignarle un lugar hasta entonces marginalizado en la estructura narrativa, donde llega a parecer un «premio de placer» relativamente inesencial o arbitrario.

Establecida así, la lectura alegórica se vuelve dominante, y la batalla por la mano de Mademoiselle Cormon se convierte en la figura inevitable no sólo de la lucha por el poder en Francia, sino también de la conquista de la legitimación y la apropiación de todo lo que en el estado postrevolucionario sigue siendo más auténtica y quintaesenciadamente «francés» por tradición y por herencia: los viejos valores patricios de una aristocracia mercantil provinciana con la lenta eternidad de su costumbre, tal como la encarnan las casas y jardines de Alençon. Pero si fuera esto todo lo que está en juego, entonces la conclusión del drama —el triunfo de Du Bousquier sobre su rival, precipitado por su decisión napoleonista y por la complaciente confianza del Caballero en sus propias preponderancias— equivaldría poco más que a una alusión puntual a un nivel empírico, a saber el fracaso de la restauración con el derrocamiento de los borbones en 1830, por las fuerzas liberales de la clase media. Sería sin duda un reflejo de la realidad histórica en el sentido de Lukács, aunque muy poco profético (la novela, cuya acción se desarrolla en 1816, fue escrita en 1836). La idea general de Lukács en cuanto a Balzac es, por supuesto, que el sentido de las realidades históricas de este novelista se impone sobre sus deseos personales (presumiblemente estarían del lado del caballero) dirigiéndolos hacia la verosimilitud social e histórica (después de todo, es Du Bousquier el que gana).

La novela sin embargo es más complicada que eso, y si inscribe los hechos brutos irrevocables de la historia empírica —la Revolución de Julio, que es para Balzac una caída en la corrupción secular de una época de clase media—, lo hace a fin de «manejar» con mayor seguridad esos hechos y abrir un espacio donde ya no son tan irreparables, ya no son tan definitivos. *La vieille fille* en efecto no es sólo una farsa matrimonial, ni siquiera únicamente un comentario social sobre la vida provinciana; es ante todo una obra didáctica, una lección práctica de política que trata de transformar los acontecimientos de la historia empírica en una opcional carrera de prueba contra la cual pueden valorarse las estrategias de las diversas clases sociales. Este peculiar cambio de registro, en el que los acontecimientos del relato siguen siendo los mismos y sin embargo están de alguna manera vaciados de su finalidad, puede expresarse acaso de la mejor manera gracias a la concepción de Todorov de una poética «modal», y de una variedad de realizaciones modales del contenido narrativo en la superficie del texto narrativo[12].

---

[12] Tzvetan Todorov, «Poétique», en F. Wahl, comp., *Qu'est-ce que le structuralisme?* (París: Seuil, 1968), pp. 142-145. Y v. el número especial de *Langages* dedicado a las «modalités» (núm. 43, sept. 1976). Los últimos puntales filosóficos deben buscarse en la lógica modal: v. Georg Henrik von Wright, *An essay in modal logic* (Amsterdam: North Holland Publishing Co., 1951), y *An essay in deontic logic* (Amsterdam: North Holland Publishing Co., 1968). Propiamente formalizado, el modelo

Si, como lo sugiere Greimas, suponemos que un relato puede modelarse como una oración individual, entonces bien podría seguirse que, como sucede con las propias oraciones, cada estructura profunda narrativa podría actualizarse según un número de diferentes modos, de los cuales el indicativo, que gobierna el realismo narrativo convencional, no es sino el más familiar. Pero otras posibles modalizaciones narrativas —el subjuntivo, el optativo, el imperativo y otros parecidos— sugieren un juego heterogéneo de registros narrativos que, como veremos en nuestro próximo capítulo, se irán reconteniendo y reunificando gradualmente bajo la homogeneización masiva de un alto realismo ulterior. Desde esta visión, del estatuto didáctico de *La vieille fille* puede dar cuenta una modalización en los términos del *condicional* (si esto... entonces esto otro), cuyo contenido habrá que determinar ahora.

Hay que invertir ahora la secuencia entera de nuestros marcos de lectura. Los marcos anteriores —el «código hermenéutico» sexual inicial y la lectura subsecuente del *agon* primario (¿quién ganará a fin de cuentas?)— son ahora reestructurados retroactivamente en los términos de una nueva clase de interés de lectura, a saber el refuerzo por asignar responsabilidades y por determinar qué ventaja hasta ahora indeterminada puede haber tenido Du Bousquier (= impotente) sobre su aristocrático rival (= potente). El establecimiento de estas causas y responsabilidades constituirá en último término el contenido de lo que se ha convertido ahora en una lección de historia.

Esta reestructuración, sin embargo, nos enfrenta no a respuestas o a soluciones ideológicas inmediatas, sino más bien a un conjunto de contradicciones determinadas. Lo que empezó siendo un simple juicio —que la Revolución y sus valores burgueses son esencialmente estériles, es decir, *impotentes*, pero también en el sentido de Edmund Burke, artificiales y no orgánicos— se vuelve ahora un problema o una antinomia. El *ancien régime*, codificado como galantería sexual por intermedio de sus representaciones estereotípicas como la Regencia, el Parque de los Ciervos, Watteau, Fragonard, Luis XV y cosas así, presta su sema sexual positivo al retrato del Caballero; sin embargo, incluso antes del fracaso de su tentativa de matrimonio, la combinación de semas que constituyen su retrato puede mostrarse que es contradictoria, y el espíritu lector tiene que plantearse en algún nivel la pregunta: ¿cómo es posible que el delicado, afeminado, anciano Caballero sea más «potente» que el campechano especulador burgués Du Bousquier? Entre tanto, este último presenta una paradoja no menos importante, a saber la relación con su impotencia sexual de ese principio de iniciativa y decisión casi militares a las que debe su triunfo y sobre cuya referencia histórica el texto no

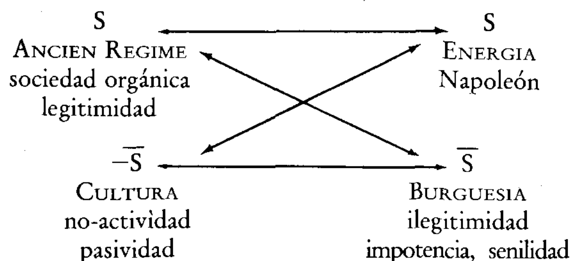
de una axiomática ideológica propuesto aquí puede describirse como una proyección sobre la narrativa y la macroestructura de la descripción que de Ducrot de las presuposiciones en las proposiciones o frases individuales: Ducrot extiende la noción de acto verbal o «performativo» hasta lo que él llama «el acto jurídico», en el cual, como en la concepción del don de Mauss, el acto de recepción acarrea estructuralmente el consentimiento del receptor en el contenido ideológico presupuesto por una expresión dada (Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire* [París: Herman, 1972], pp. 69-80).

nos deja duda: es la energía que Balzac asocia con Napoleón y con toda la historia de los ejércitos revolucionarios desde Valmy hasta el anticlímax de Waterloo. Sin embargo este sema es ya históricamente ambiguo, pues si tal iniciativa marcial está netamente disociada de la cultura, los valores y las prácticas del *ancien régime*, tampoco puede identificarse plenamente con la sociedad de los negocios que se hará independiente después de 1830.

Siguiendo el programa que esbozamos en nuestro capítulo inicial, quisiéramos distinguir entre la reconstrucción de esta particular incongruencia como una *contradicción* y su formulación en los términos de una *antinomia* para el espíritu lector. Sugeriremos allí que, mientras el primero está gobernado por un pensamiento propiamente dialéctico, el segundo puede diagramarse de la manera más apropiada gracias al método semiótico, que es en este sentido el instrumento de análisis privilegiado de la clausura ideológica. El rectángulo semiótico de Greimas[13] sugiere una formulación inicial de esta antinomia o doble nexo como sigue: potencia sexual + languidez contra energía + impotencia. La contradicción ideológica que subyace aquí puede expresarse evidentemente en la forma de una mediación sobre la historia: Balzac, como monárquico y apologista del *ancien régime* esencialmente orgánico y descentrado, debe enfrentarse sin embargo a los palpables fracasos militares de este último y a sus ineficacias administrativas, que quedan subrayadas por la inevitable yuxtaposición con la fuerza del período napoleónico, aunque ese período mismo, especie de hibridación de valores jacobinos y trampas monárquicas, mostró ser un callejón sin salida.

Enfrentada a una contradicción de esta clase —que es incapaz de pensar salvo en términos de marcada antinomia, de paradoja lógica insoluble—, el «pensamiento salvaje» histórico, o lo que hemos llamado el inconsciente político, trata sin embargo, por medio de permutaciones y combinaciones lógicas, de encontrar una salida de su intolerable clausura y de producir una «solución», algo que pueda empezar a hacer gracias a las disociaciones sémicas ya implícitas en la oposición inicial formulada más arriba. Así, parecería posible separar el sema de «energía» del de «impotencia» o «esterilidad» (parte de un ideologema más amplio que denota el mundo del materialismo burgués y de los negocios en general): y, en el otro extremo de la oposición, separar el sema valorizado del «*ancien régime*» de su debilidad general que puede tal vez resumirse bajo el tema de la «cultura» (modales, tradiciones, formas, valores aristocráticos y cosas así). En este punto, podemos diagramar estos términos, y las posibilidades de nuevas combinaciones que sugieren, de la siguiente manera:

[13] En pocas palabras, el rectángulo semiótico o «estructura elemental de la significación» es la representación de una oposición binaria o de dos contrarios (S y —S), junto con las negaciones simples o contradictorias de ambos términos (los llamados subcontrarios $\overline{-S}$ y $\overline{S}$): las diversas combinaciones posibles de estos términos constituyen ranuras significativas, en especial el término «complejo» (o síntesis ideal de los dos contrarios). V. A. J. Greimas & François Rastier, «The interaction of semiotic constraints» *Yale French Studies*, núm. 41 (1968), pp. 86-105; y F. Nef, comp., *Structures élémentaires de la signification* (Bruselas: Complexe, 1976). V. también mi *Prison-house*, pp. 162-168.



Resulta claro ahora que de las cuatro principales combinaciones lógicas que se ofrecen aquí, sólo hemos identificado dos hasta ahora. Desde esta perspectiva, entonces, podemos observar la manera en que un sistema sémico genera esas combinaciones antropomórficas que son los personajes narrativos, y en particular, en el caso presente, cómo los semas S y $\overline{S}$ producen la representación del «Caballero», mientras que la combinación $-S$ y $\overline{S}$ da su contenido antropomórfico a ese otro nombre propio. «Du Bousquier». Lo que falta hasta ahora son las dos combinaciones designadas por Greimas como término complejo y término neutro respectivamente: la síntesis ideal que «resolvería» la oposición binaria inicial subsumiéndola bajo una sola unidad, y la unión de términos puramente negativos o privativos que subsumirían los contradictorios simples de los dos términos de la oposición binaria inicial. Nuestra hipótesis metodológica quedaría validada, y nuestra demostración de un sistema de personajes cumplida, si pudiera mostrarse que esas dos posibilidades lógicas adicionales tienen su equivalente en el texto balzaciano.

Pero hemos mencionado ya un candidato probable para el término neutro. Su síntesis aparantemente incogruente de orígenes burgueses y valores culturales se ha realizado de hecho en el triste aspirante a poeta Athanase, y más allá de él en el propio romanticismo: un movimiento del que la obra de Balzac, como la de Hegel, se presenta como una crítica a fondo[14].

En cuanto al término complejo o síntesis ideal, hemos omitido mencionar hasta ahora el episodio demorador que precipita la crisis de la novela y empuja a Du Bousquier a su decisión climática. Se trata de la llegada a la casa de mademoiselle Cormon de un oficial aristocrático exiliado, el conde de Troisville, que, de regreso de Rusia para establecerse en la región, aparace por un momento en la imaginación de la ilusionada Mademoiselle Cormon como la «solución» de sus problemas y como una pareja más apropiada que cualquiera de los otros competidores. Desgraciadamente, el Conde está ya casado; esta «solución», que hubiera combinado satisfactoriamente la indudable «legitimidad» aristocrática con

[14] Sobre el antirromanticismo de Balzac, v. Pierre Barbéris, *Balzac et le mal du siècle* (París: Gallimard, 1970), especialmente el cap. 7.

unas proezas militares documentadas del tipo napoleónico, queda pues explícitamente marcada por el relato como meramente «ideal», como una solución utópica en el sentido estrecho de irrealizable.

El «Conde de Troisville» figura así lo que llamaremos una figura-horizonte en esta narración. Bloquea un lugar que no es el de la historia empírica sino el de una posible historia alternativa: una historia en que una Restauración genuina sería todavía posible, con tal de que la aristocracia pudiera aprender esta particular lección práctica, a saber que necesita un hombre fuerte que combine los valores aristocráticos con la energía napoleónica (en algún nivel de cumplimiento de deseos o de fantasía, Balzac obviamente piensa en sí mismo). Este es pues el sentido último en que el final cómico y no obstante triste de la novela —el destino último de mademoiselle Cormon, casada y solterona a la vez, verdadera caricatura de una solución dialéctica— no es de veras un final definitivo, sino simplemente una horrible lección objetiva.

A esta luz, *Les paysans* —que es algo así como una transposición de estos materiales en un registro más sombrío y trágico— puede releerse también, y puede mostrarse que la conocida interpretación de Lukács es una finalización prematura[15]. Pues el héroe marcado por el destino de *Les paysans*, el conde Montcornet, como los Valois aquí, no es aristócrata sino de manera ambigua; su título es en realidad un título napoleónico, y la dudosa legitimidad de su autoridad «feudal» sobre el castillo queda subrayada por la existencia en las márgenes del relato de otras dos grandes propiedades, Ronquerelles y Soulanges, todavía en poder de auténticos nobles. La implicación es que allí donde Montcornet ha fracasado, debido a la imperfección de sus orígenes, esas figuras-horizonte vecinas, representantes de una nobleza más auténtica, tienen más probabilidades de tener éxito —¡con tal de que atiendan a la advertencia narrativa de Balzac! El desastre de *Les paysans* (como el de *La vieille fille*, reflejo de cierta historia empírica), está pues vaciado de su finalidad, su irreversibilidad, su inevitabilidad histórica, por un registro narrativo que nos lo presenta como una mera historia condicional, y que transforma el modo indicativo del «hecho» histórico en el modo menos constrictivo del cuento de advertencia y de la lección didáctica.

II

La demostración precedente planteaba una relación constitutiva entre tres rasgos distintos de *La vieille fille*: una carga de cumplimiento de deseo o fantasía que disolvía la biografía en lo utópico; un relato sin héroe (en el sentido de un «punto de vista» privilegiado o sujeto centrado), cuyos personajes se veían como generados por un sistema sémico más profundo; y finalmente la posibilidad de cierta deriva en los registros narrativos, de tal manera que una representación todavía aparantemente «realista» no es ya constrictiva a la manera de la historia

[15] En su ensayo sobre «Balzac: *The peasants*», en *Studies in European realism*, pp. 21-46.

empírica. Lo que quedaba por mostrarse era evidentemente la especificidad histórica del «momento» de Balzac y de una situación —antes de la plena constitución del sujeto burgués y de los efectos omnipresentes de la cosificación— en la que el deseo, el descentramiento del sujeto y una especie de historia abierta aparecen todavía reunidos. Parecería sin embargo que una respuesta suficiente consistiría en señalar las muchas novelas de Balzac que, prefigurando el *Bildungsroman*, el «punto de vista» y la ironía, contienen indudablemente protagonistas: tampoco implica el indudable contenido autobiográfico una carga utópica, sino más bien precisamente la ulterior subjetividad monádica burguesa cuya ausencia en Balzac se afirmó más arriba. Se observará también que, dada esa circunstancia, es bastante perverso tratar de negar la «mercancialización» del deseo en una obra como la de Balzac, tan saturada de hambre objetiva de todo tipo.

Tenemos que buscar pues un segundo texto cuya narrativa sea más convencional que la de *La vieille fille* y más consonante con la idea aceptada del realismo balzaciano. *La Rabouilleuse* tiene indudablemente un «héroe» —de hecho tiene dos, los hermanos rivales Joseph y Philippe Bridau— y su *agon* quintaesenciadamente balzaciano gira en torno a la lucha por ese objeto de deseo quintaesenciadamente balzaciano que es el dinero: en este caso una herencia provinciana. Pero en el último Balzac, una prodigiosa expansión del marco narrativo, así como una profunda historización de sus materiales brutos, tienden a desplazar los antiguos deseos y manías estáticos de los protagonistas balzacianos convencionales, y a desviar el foco del relato hacia algo así como una etiología del deseo, por un lado (¿cuál es su origen y su prehistoria, en qué puede transformarse o sublimarse?), y por otro lado hacía una construcción de los diversos medios, estrategias e instrumentos que pueden llevar al fin deseado, que a su vez está ahora convencionalmente apuntalado.

La Rabouilleuse es una encarnación prototípica del *agon* balzaciano, en la que poco a poco se construyen dos enemigos o adversarios primarios, cada uno con su red de aliados y sus propias armas y ventajas específicas, hasta que finalmente un choque frontal acarrea el desenlace y deja a uno de los rivales en una posesión precaria e históricamente provisional del objeto del duelo. En esta novela los protagonistas gemelos vienen a representar y a reivindicar las dos armas rivales de la familia Rouget en su lucha por la herencia. Sin embargo, una larga cobertura da cuenta de las desventuras de la rama más joven, en París —la muerte del marido, administrador napoleónico, en la flor de la edad, una vida subsiguiente de estrecheces y autosacrificio— y construye una rivalidad inicial anticipatoria dentro de esa propia línea en la tensión entre los dos hermanos: el mayor, oficial napoleónico que cuenta con la dote de su madre pero que sólo con gran dificultad se adapta a la vida de tiempos de paz, mientras que el más joven, en su fealdad y falta de amor, promete convertirse en un gran pintor. Emerge así una segunda tensión entre esta particular oposición y la oposición principal que la absorberá cuando Philippe choque con el retador de la rama más vieja de la familia en la persona de Issoudun —que es a su vez un antiguo oficial napoleónico y virtualmente la imagen especular de su enemigo por sus antecedentes y su ferocidad.

Sin embargo, es precisamente esa tensión o incongruencia en el foco narrativo lo que da a *La Rabouilleuse* su fuerza única, puesto que cada uno de estos ejes o *agones* escenificará su exhibición principal —el personaje de Philippe— en un registro diferente y con fines narrativos bastante diferentes. Esta figura, sin duda una de las más alarmantes en toda la obra de Balzac, es anticipadora de varias maneras: una de las primeras representaciones literarias del «demi-solde» o soldado desmovilizado y en desgracia, Philippe, en su deterioro físico, prefigura también una imagen de la fantasía victoriana: la del lumpenproletario en su aspecto más amenazador, y más allá de eso anuncia toda una renovación del melodrama como instrumento narrativo para manejar las tensiones y conflictos sociales. Philippe, sin embargo, no es todavía una figura melodramática en ese sentido: no es un villano en el sentido gemelo de reforzar nuestra concepción esencialmente ideológica del mal por un lado, y de «explicar» la existencia del desorden social por otro lado, es obviamente un principio de desorden y de violencia, pero el relato no intenta hipostasiar esta peligrosa energía en una fuerza ética o mítica. Más bien establece la emergencia y la perversión de tal energía de una manera que implica un diagnóstico esencialmente histórico de Philippe más allá del mero juicio ético.

Pero de hecho *La Rabouilleuse* hace uso de dos diagnósticos distintos, dos sistemas explicativos o «psicologías» independientes y mutuamente exclusivos, para dar cuenta, de una manera curiosamente superpuesta y sobredeterminada, de un conjunto de rasgos de carácter; y con esta curiosa reduplicación —de un diagnóstico esencialmente objetivo o sociológico y otro esencialmente subjetivo o protopsicoanalítico—, estamos en el corazón de la novela y en el lugar desde donde pueden distinguirse sus dos registros gemelos.

Como lo sugiere la designación de «demi-solde», el primer diagnóstico es histórico y en realidad dialéctico. Sea cual sea el estatuto ideológico general del mito de la energía en Balzac, su función aquí es poner en primer plano la primacía de su situación social: la cualidad de la energía de Philippe resulta así, aquí, directamente proporcional a la praxis social y el papel social que le es dado alcanzar. Bajo Napoleón llega a ser coronel; durante la Restauración es una amenaza para los que le rodean y para la sociedad en su conjunto; readaptado a la lucha por la herencia Rouget, atado al valor de la familia y retenido por su disciplina, ofrece una vez más un modelo de acción intuitiva, de estrategia y de táctica a un mismo tiempo. Sin embargo, como ya hemos observado, en la perspectiva histórica demorada y casi interminable del último Balzac, los objetos y premios de semejantes luchas son insensiblemente descartados o desvalorizados por las astucias de la Historia. Como vencedor, Philippe, bien calificado para enfrentarse a rivales fundidos en su mismo molde, se encuentra desarmado por las instituciones impersonales del capitalismo naciente y destituido por los acontecimientos de Julio de 1830, así como por las nuevas fuerzas bancarias de la monarquía burguesa de Luis-Felipe. Muestra por tanto haber sido algo así como un «mediador borrado» entre una vieja Francia provinciana y la dinámica mercantil y financiera de la metrópolis, y su «función histórica objetiva» resulta haber sido la de apropiarse y transferir la riqueza acumulada de la primera a los

fondos especulativos de la segunda. Dejado ahora al margen por la Historia como un zapato viejo, las cualidades que le quedan le asignan a los linderos mismos de la «sociedad civilizada», donde, en la campaña para arrebatar Argelia al Bey, como Tête d'Or llegando a los límites del imperio sólo para enfrentarse a la Otredad sin rostro pero absoluta de una horda extraña, se ve abrumado por las primeras guerrillas del Tercer Mundo representadas en la literatura moderna.

Pero esta representación de una dialéctica histórica es a la vez el locus de una reflexión esencialmente ideológica, o en nuestra terminología previa, de la meditación sobre una antinomía conceptual. Desde este punto de vista, el problema es el de la categoría ideológica de la «violencia» y puede expresarse acaso de la mejor manera en la siguiente formulación: ¿cómo es concebible que la familia genere una fuerza explosiva suficiente para echar por la borda la fortuna de su otra rama sin estallar ella misma y destruirse en el proceso? Una vez que entendemos que la familia es aquí, según la lógica canónica del conservadurismo de Balzac, la figura de la sociedad, se hace evidente que el «inconsciente político» de este texto está planteando con ello, en forma simbólica, cuestiones de cambio social y de contrarrevolución y preguntándose cómo la fuerza necesaria para acarrear un retorno del viejo orden puede imaginarse logrando esto sin ser al mismo tiempo tan poderosa y trastornante como para destruir ese orden mismo en el proceso.

Volviéndolo hacia el otro diagnóstico o sistema explicativo implícito en *La Rabouilleuse*, encontramos que es un diagnóstico psicológico, familiar todavía hoy, en que el «egoísmo» de Philippe es denunciado como resultado de una excesiva indulgencia maternal, a la que se imputa la responsabilidad de la «permisividad» social y familiar y la falta de ley y de respecto a la autoridad resultantes. Lo que es significativo para nosotros no es ese ideologema bastante banal, sino más bien sus consecuencias estructurales para un relato que se concibe por lo menos en parte como una lección objetiva a la madre consentidora misma. La paciente devoción del hermano menor subraya la casi criminal ceguera y parcialidad de Agathe, mientras que su naciente gloria como pintor revela tangiblemente todo lo que ella no quiere o no puede ver. En la terminología crítica convencional, Agathe es poco más que una figura de fondo y pertenece así a la trama sencundaria; tal vez necesitamos un tipo diferente de teoría narrativa para identificar el centro de gravedad psíquico de un relato cuyas categorías de superficie y táctica representacional no están demostrable o sintomáticamente distorsionadas por él; y para registrar la peculiaridad de una situación en que una *ceguera* moral de la que es testigo indulgente un hijo *perceptivo* (que es de hecho su víctima) se ofrece entonces como un *espectáculo* a una lectura presumiblemente aprobadora. Mientras tanto, esta representación, en la que la madre es, como si dijéramos, un tema y un objeto de contemplación mimética, queda entonces curiosamente redoblada por una situación receptiva en que el lector ostensible siente una mirada más fundamental por encima de su hombro, en la que queda claro que el espectáculo ha sido ya visto, o que estaba destinado a la edificación de ese *testigo* mucho más esencial, aunque ausente, que es la propia madre biográfica. Pero esta categoría, el lector ausente, el testigo ausente, no es ya otra individualidad, sino más bien algo así como un polo de intersubjetividad, un

espacio o término en el circuito comunicativo, tal que no sólo el personaje «Agathe», sino la propia madre de Balzac queda incluida indistintamente. Este es por cierto el punto donde la obvia referencia biográfica se vuelve pertinente: la rivalidad entre Balzac y su hermano menor (las edades están aquí estratégicas invertidas), un inútil manifiestamente preferido por la señora Balzac, el eclipse del padre (mucho mayor), el sentimiento de que desde la infancia fue objeto de una hostilidad maternal incomprensible (que, según los biógrafos, recibirá su representación literaria última en el personaje de la prima Bette)[16]. Estos detalles son menos interesantes como fuentes que como coordenadas con las cuales se produce y sitúa el relato presente. La lección objetiva por encima del hombro del lector a algún testigo maternal ausente pero esencial es pues un estadio más en el registro didáctico que hemos identificado en *La vieille fille*: esta última era también, pero en menor grado, una lección para su protagonista femenina —figura de Francia misma, cuya decisión equivocada (Du Bousquier = 1830) es censurada con ello. En este punto, entonces, parecería que el sujeto está puesto fuera del texto como un Otro, una especie de Lector Absoluto con el que el lector real o empírico no podrá coincidir nunca. Este último es entonces, para su representación, algo así como un mirón o un observador casual, y no se abre para él ninguna posición estructural —ninguna cuarta pared— en el relato.

En efecto, entonces, la sección del relato que trata de la subrama de Agathe y la rivalidad entre los dos hermanos tiene la estructura de un cumplimiento de deseo, o mejor aún de un sueño despierto, una fantasía diurna en la que el sujeto proyecta su propia imagen y de la que el lector o espectador no ocupa la ranura vacía de la representación universal madura (algo del orden de los *shifters* de Jakobson en la lengua), sino más bien precisamente el lugar de uno de los otros personajes del sueño diurno. Esta lógica narrativa peculiar no sólo corresponde a un estadio arcaico en el desarrollo del sujeto maduro (ese estadio que Lacan nombra convenientemente lo Imaginario); presenta también, según Freud, el problema fundamental de la creación estética, que debe de alguna manera universalizar, desplazar y ocultar los elementos de cumplimiento de deseo de su contenido si quiere hacerlo aceptable como arte por otros sujetos que se sienten «repelidos» por los cumplimientos de deseo privados del propio poeta[17]. El programa de Flaubert de despersonalización del texto literario puede verse así de cierta manera como el reconocimiento del dilema designado por Freud, y como la tentativa sistemática de suprimir todo rastro de cumplimiento de deseo de la superficie narrativa. Lo que es impresionante en Balzac, por otra parte, no es

[16] Sobre los padres de Balzac y sus relaciones con ellos, v. Barbéris, *Balzac et le mal du siècle*, cap. 2. Sobre su hermano Henry y el motivo de la rivalidad fraterna en la *Comédie humaine*, v. M. Fargeaud & R. Pierrot, «Henry le trop aimé», *Année Balzacienne*, 1961, pp. 29-66; P. Citron, «Sur deux zones obscures de la psychologie de Balzac», *Année Balzacienne*, 1967, pp. 4-10; y P. Citron, «Introduction», *La Rabouilleuse* (París: Garnier, 1966).

[17] Sigmund Freud, «Creative writers and day-dreaming», edición estándar [inglesa] (Londres: Hogarth, 1959), pp. 143-153.

meramente la presencia continua de este mecanismo psíquico, sino también y ante todo la ausencia de toda vergüenza o aprensión ante este proceso. Desde este registro de lo Imaginario o del cumplimiento de deseo de la sección preparatoria, la novela avanza hacia la dinámica narrativa bastante diferente de la trama principal: la misión del funesto Philippe ante Issoudun y la lucha climática por la herencia. Sería tentador caracterizar este segundo registro en los términos de los que Lacan llama el orden Simbólico: la emergencia del sujeto desde el pensamiento esencialmente «análogo» o cumplidor de deseo del estadio del espejo, el ascenso hasta el lenguaje, con su pensamiento digital, sus nombres propios, sus negativos, y sobre todo sus *shifters* o ranuras pronominales vacías donde pueden alojarse sucesivamente sujetos transitorios. Pero en este caso tenemos que añadir que se trata de una experiencia trucada o mutilada de lo Simbólico, y que la novela de Balzac se caracteriza esencialmente por la disociación de estos dos órdenes, lo Imaginario y lo Simbólico, que son normalmente, en la experiencia madura —y presumiblemente en el «alto realismo» del sujeto constituido— inseparables.

En efecto, si el primer registro o registro Imaginario del relato se caracteriza por la presencia ausente de la madre, el segundo desarrollo o desarrollo Simbólico de la trama principal está obsesionado por el padre muerto, el enigmático doctor Rouget, cuya única aparición como personaje en este texto señala el momento esencial de los orígenes: el momento onírico, faulkneriano, en que por primera vez, temprano por la mañana, el anciano médico, cabalgando por los campos para atender a sus llamadas, se encuentra con la chica campesina ya arrebatadoramente hermosa que hurga en un arroyo en busca de cangrejos (de donde su mote en *patois, la rabouilleuse*).

Para Lacan, el paso del estadio Imaginario al Orden Simbólico está marcado por la experiencia infantil de lo que él llama el Nombre-del-Padre, formulación que reúne la descripción freudiana clásica del complejo de Edipo y la ansiedad de la castración con el descubrimiento esencialmente lingüístico de la distinción entre la función paterna misma —el término «padre»— y ese progenitor biológico individual con el que se ha relacionado hasta entonces bajo un modo más propiamente Imaginario. Este es pues

> el momento edípico, en el que emerge una estructura ternaria contra el fondo de la estructura dual de lo Imaginario, cuando el Tercero (el padre) se inmiscuye en la satisfacción imaginaria de la fascinación dual, trastorna su economía, destruye sus fascinaciones e introduce al niño a lo que Lacan llama el Orden Simbólico, el orden del lenguaje objetivador que permitirá decir finalmente: yo, tú, él, ella o ello, que permitirá por consiguiente al niño pequeño situarse como *niño humano* en el mundo de los terceros adultos[18].

La Rabouilleuse, tercera novela de una serie llamada *Les célibataires* (los solteros), cuenta a este respecto la historia de una vacancia prolongada y poco

---

[18] Louis Althusser, «Freud and Lacan», en *Lenin and philosophy*, trad. ingl. de Ben Brewster (Nueva York: Monthly Review, 1971), p. 210.

natural de la función paternal; y la lucha por la herencia es menos cuestión de un objeto de deseo —ya sea en el sentido de la búsqueda según Propp o en el de la forma de una mercancía— que un síntoma de la ausencia paterna. La «soltería» del título de la serie podría designar de hecho a cualquiera de los actores principales de este complejo *agon*: desde Joseph (desatendido por su madre), o Philippe, cuya amenazadora energía va significativamente acompañada de un deterioro físico, hasta el adversario de este último, Max (de quien se rumorea, de acuerdo con el mecanismo freudiano clásico de la «novela familiar», que es hijo bastardo del doctor Rouget) y hasta la propia *rabouilleuse*, Flore Brazier, cuya sumisión final al yugo matrimonial —con el triunfo de Philippe— señala el comienzo de una larga degradación.

Pero la más impresionante de estas víctimas es seguramente el hijo biológico, el rico y debilitado Jean-Jacques, cuyo fracaso en ocupar la sucesión paterna con la autoridad adecuada crea el vacío en el que se precipitan los otros personajes, y cuyos diversos rasgos clínicos —debilidad hereditaria asociada a una enfermedad venérea, impotencia, pero también masoquismo e incesto (su amante, Flore, también «yació» con su padre)— permite a esta obra tomar su lugar junto a otras cuyas evocaciones hechas con tacto pero explícitamente de homosexualidad masculina, lesbianismo, frigidez, bestialismo, trasvestimo y satiriasis colocan a Balzac en el linaje de Sade y entre los precursores de la moderna psicopatología, del mismo modo que su interés en determinar las influencias de la profesión, la clase social y la región lo señalan como precursor del materialismo histórico (y asimismo del positivismo de Taine).

Si el relato de Joseph se distingue por algo así como una sobrecarga del sujeto, en su función de cumplimiento de deseo y de lo Imaginario, la trama principal de la novela, el relato de Philippe, parecería señalarse por algo así como una ausencia de carga psíquica: su emoción melodramática se caracteriza por una falta peculiarmente no-melodramática de toma de posturas, una especie de indiferencia fascinada ante cualquiera de esos tullidos y repulsivos grupos de actores. El diagnóstico del autor sobre Jean-Jacques ofrece la clave de ese extraño vacío en el corazón del orden Simbólico:

> A la muerte de su padre, Jean-Jacques, que tenía treinta y siete años, era tan tímido y sujeto a la disciplina paterna como un niño de doce. Para quienes no estén dispuestos a creer en su carácter, o en los hechos de esta historia, [...] su timidez es la clave de su infancia, su juventud y su vida toda. Hay dos clases de timidez: la timidez del espíritu y la timidez de los nervios, una timidez física y una moral. La una es independiente de la otra. El cuerpo puede temer y temblar mientras el espíritu permanece tranquilo y valeroso y viceversa. Esto explica muchas rarezas morales. Cuando ambas clases de timidez se encuentran en el mismo individuo, ese hombre será inútil toda su vida. La timidez completa de este tipo se encuentra en la gente de la que decimos: —Es un imbécil[19].

[19] Honoré de Balzac, *The black sheep*, trad. ingl. de D. Adamson (Londres: Penguin, 1970), pp. 171 (*La Rabouilleuse* [*La comédie humaine*: París: La Pléiade, 1952, 11 vols.], iii, 970-971).

Es significativo que, como el diagnóstico de Philippe comentado más arriba, éste se encuentre también fundamentalmente sobredeterminado, y proporcione dos explicaciones distintas de la senilidad prematura de Jean-Jacques: la herencia y el medio, la sangre mezclada y la opresión paterna. La incongruencia misma entre estas dos explicaciones —en el caso de Philippe la situación familiar (en este caso, *la ausencia* de padre) está redoblada por otra de historia mundial, la ascensión y caída del imperio napoleónico, y no por una explicación fisiológica como en el caso de Jean-Jacques— sugiere que tenemos que vérnoslas aquí con un único complejo de ideas, en que los temas de herencia, situación familiar y ocasión socio-histórica son simbólicamente equivalentes. En efecto, ambos diagnósticos del extraño caso de Jean-Jacques Rouget nos conducen hacia el patriarca difunto: el efecto aplastante del padre autoritario sobre la personalidad del hijo queda reduplicado aquí por una mitología biológica a la que Balzac era aficionado (¡y derivada, de manera bastante significativa, de pensamientos a los que su propio padre era aficionado!), según la cual la energía humana, y en particular la sexualidad humana, es algo así como un capital fijo que no puede reemplazarse una vez que se ha gastado. Los excesos del padre explican así de manera más que «fatal» la misteriosa languidez del hijo. En este punto pues el fracaso del sujeto para constituirse a sí mismo (o para asumir el nombre y la función paternos) se atribuye en último término al padre muerto en una doble tematización —autoritarismo y exceso sexual— que nos permitirá ahora identificar el ideologema ausente pero narrativamente determinante.

En realidad, el mensaje histórico de esta particular combinación de semas —«tiranía» y «libertinaje»— es bastante inconfundible: sólo el *ancien régime* puede ser designado con ello, y el médico muerto se alza así ante nosotros como el prototipo mismo del libertino del siglo XVIII inmortalizado en las páginas de Sade. Su profesión subraya pues, o más bien restaura, la estrecha relación, en la concepción original del libertinaje en el siglo XVII, entre el conocimiento científico (materialismo y ateísmo) y la licencia sexual, que afirman ambos la primacía última del cuerpo, ya sea como horizonte de toda investigación científica o como la búsqueda del *bonheur*.

En este sentido, entonces, la responsabilidad del doctor Rouget consiste en bastante más que en haber dejado tullido a un hijo, o a muchos, y trasciende incluso en gran medida esa lucha brutal por el dinero que su desaparición hizo posible, extendiéndose a todo el mundo caído del capitalismo naciente, tal como emergía de la destrucción de la monarquía tradicional gracias a los dos agentes gemelos del esecpticismo volteriano y de la arbitrariedad y el exceso del estado. Esta significación histórica o alegórica de la orfandad de Jean-Jacques puede considerarse entonces que tiene su contrapartida en la historia de Philippe igualmente: hijo de uno de los grandes funcionarios imperiales, cuya salud se vio quebrantada por la devoción y la abnegación, Philippe encuentra a su progenitor espiritual en el propio Napoleón, cuya desaparición deja otra clase de hueco contra el cielo. Es pues en un mundo que es el legado del mal padre jacobino, y donde la benevolencia espuria del usurpador paterno (Napoleón) ha quedado expuesta, donde los sobrevivientes —a la vez de la familia Rouget y de la

Restauración—, «rojos de dientes y de garras», luchan por el dominio psiquico y político.

Los registros narrativos heterogéneos que permiten a la novela de Balzac registrar esas resonancias sociales e históricas dependen pues, como de su condición de posibilidad, de una situación psíquica en la que el sujeto centrado no ha emergido todavía. Tampoco en esta lectura se predica sobre algún ideal de unificación de la psique, conquista de la identidad, triunfo del ego, contra el cual se mediría esa fragmentación psíquica. Por el contrario, la perspectiva final de la novela, en la cual se anuncia la final gloria artística de Joseph Bridau y su éxito social, ha quedado ya marcada como un cumplimiento de deseo puramente Imaginario en la sección inicial del texto. Lo simbólico se afloja una vez más en lo Imaginario: así los sueños de privilegios consuelan a la imaginación atormentada por insolubles contradicciones.

III

Estamos ahora en situación de sacar algunas conclusiones provisionales em cuanto a la relación entre el deseo, la ideología y la posibilidad de que ciertos tipos de aparatos narrativos aspiren a cierto «realismo» social e histórico. Antes de hacerlo así, sin embargo, debemos enfrentar una cuestión relacionada con esto y responder a la inevitable objeción sobre la violación repetida y sistemática, en las páginas precedentes, del tabú contra la crítica biográfica.

El tipo primitivo de crítica biográfica, aquel contra el cual reaccionó con razón el *New Criticism*, era esencialmente un asunto genético, cuyo objeto era el descubrimiento en los archivos adecuados de la fuente, el modelo o el original de tal o cual personaje, acontecimiento o situación. En un segundo momento, el del psicoanálisis existencial, la psicobiografía, y la mayoría de las grandes biografías literarias de nuestros días, encontramos una modificación significativa en la manera en que la «vida» se relaciona con una «obra» particular: en su mejor forma, en semejante crítica, la «vida» misma se convierte en un texto más del mismo autor, ni más ni menos privilegiado que sus otras obras y que ha de añadirse al corpus de estudio junto con ellas.

La posición de la información biográfica en el presente marco de referencia es un poco diferente de cualquiera de esas otras dos: en las páginas precedentes, la «vida» del individuo histórico Balzac no se ha utilizado ni como un conjunto de hechos empíricos ni como un sistema textual de comportamiento característico, sino más bien como los rastros y síntomas de una situación familiar fundamental que es a la vez un relato maestro de fantasía. Ese relato maestro inconsciente —al que llamaremos, siguiendo el uso francés, un *fantasma*, a fin de distinguirla de las connotaciones de sueño diurno y cumplimiento de deseo inevitables en el español «fantasía» como el inglés *fantasy*— es una estructura inestable o contradictoria, cuyos acontecimientos y funciones actanciales persistentes (que en la vida se registran una y otra vez con diferentes actores y en diferentes niveles) exigen la repetición, la permutación y la incesante generación de varias «soluciones»

estructurales nunca satisfactorias, y cuya forma inicial y no retocada es la de lo Imaginario, o en otras palabras la de esas fantasías despiertas, sueños diurnos y cumplimientos de deseo de los que ya hemos hablado.

Hemos esbozado ya algunas de las maneras en que los «hechos» de la vida de Balzac pueden reconstruirse en la forma de un subtexto fantástico de este tipo: el niño aprisionado entre un padre envejecido con el cual sólo imperfectamente puede identificarse (Bernard-François Balzac tenía ya cincuenta y tres años cuando nació su hijo mayor), y una madre no sólo abiertamente adúltera, sino también desalentadoramente apegada al desastroso hermano menor, producto de aquellos amoríos. Lo que hay que subrayar sin embargo es que esta situación contradictoria es tan social como privada y familiar, o «psicoanalítica»: la *Búsqueda del método* de Sartre nos ha enseñado a leer la situación familiar como la mediación de las relaciones de clase en la sociedad en general, y a aprehender asimismo las funciones de los progenitores como posiciones socialmente codificadas o simbólicas. Ensanchado hasta incluir estos significados, un lazo matrimonial entre un antiguo campesino, enriquecido en la especulación de bienes raíces durante los periodos revolucionario y napoleónico, y una representante de la vieja aristocracia mercantil, no dejará obviamente de tener alguna relación formativa con la solución-fantasía ideológica de la madurez de Balzac: monarquismo y conservadurismo terrateniente. Pero aquí debe insertarse también otra mediación; en particular, hemos notado ya los orígenes paternos de los mitos económicos de Balzac, muy especialmente la oposición fantasmática de la acumulación de energía, tanto económica como sexual, y su gasto vital en un despilfarro que lleva en último término (como en *La peau de chagrin*) a la muerte. La apasionada adopción de este sistema paterno de «higiene» no es sin embargo incongruente con la influencia formativa en la filosofía «madura» de Balzac de la pasión de su madre por la literatura oculta y religiosa; y de hecho la filosofía de Balzac puede leerse en este sentido como un acto simbólico original, una especie de solución simbólica, por la cual una ética de negociante de gratificación pospuesta (en el sentido que da Weber a la «ética protestante») se proyecta míticamente por intermedio de un swedenborgismo romántico y nostálgico. Pero esta proyección, que puede reescribir la opinión balzaciana en la forma de un acto simbólico o de la solución de contradicciones, explica tan sólo, cuando mucho, una producción narrativa muy específica, la de las novelas y cuentos fantásticos (agrupados en los *Études philosophiques* de 1830).

Hemos podido aislar sin embargo algunos registros propiamente Imaginarios o de cumplimiento de deseo en las dos obras de la madurez de Balzac estudiadas aquí: el sueño del establecimiento como terrateniente, señalado pero dejado sin cumplir narrativamente en la figura-horizonte de Troisville (en *La vieille fille*), la fantasía de la recuperación última de tierras ante los ojos de la madre y el final triunfo sobre el rival fraterno indigno, en la sección de Joseph de *La Rabouilleuse.* Estos textos imaginarios o expresivos del deseo son pues un primer estadio o momento en el proceso por el que el fantasma original busca una (imposible) solución.

Pero este momento —la producción del texto que cumple el deseo— no es todavía, según Freud, el momento de la genuina producción literaria o cultural, no digamos ya el del «realismo» en cualquier sentido que demos a esa palabra. Lo que nos permite explicar es la producción de esa cosa bastante diferente que se llama ideología, que Althusser define como «la representación imaginaria de la relación del sujeto con sus condiciones de existencia reales[20]». Podemos ahora refinar esta «definición» distinguiendo entre tal «representación imaginaria» y sus condiciones de posibilidad narrativa: la primera es precisamente el sueño diurno que cumple el deseo o el texto de la fantasía, del que *La vieille fille* y *La Rabouilleuse* dan fragmentos, y que puede ampliarse indefinidamente hasta incluir la visión de sí mismo que tiene Balzac como un gran terrateniente *tory* según el modelo de *sir* Walter Scott, dotado de autoridad local pero también de influencia nacional, cabeza de una dinastía, pero también par y miembro de una cámara alta revitalizada, portavoz ideológico de la *élite* intelectual, hombre de estado y ministro como Rastignac o De Marsay, y finalmente, tal vez, ese «hombre fuerte» napoleónico que se necesita para lograr una contrarrevolución triunfante y esta vez definitiva.

La ideología de Balzac puede aprehenderse ahora como la *axiomática* de este texto de la fantasía: en otras palabras, como las condiciones conceptuales de posibilidad o presuposiciones narrativas que debemos «creer», las precondiciones empíricas que tienen que haber quedado aseguradas a fin de que el sujeto se diga a sí mismo satisfactoriamente este particular sueño diurno. La primogenitura, por ejemplo, se convierte en un requisito previo esencial para el restablecimiento de las grandes propiedades de tierras sobre cuya base puede únicamente concebirse una aristocracia revitalizada: se vuelve así a la vez un «principio» político significativo, y la producción del texto de la fantasía conoce una peculiar reflexividad «inconsciente», ya que en el proceso de generarse a sí mismo debe asegurar simultáneamente sus propias precondiciones ideológicas.

Sin embargo, el sueño diurno y la fantasía de cumplimiento del deseo no son en absoluto una operación simple, al alcance del pensamiento en cualquier momento o lugar. Sino que supone mecanismos cuya inspección puede tener más que decirnos sobre el lazo, de otro modo inconcebible, entre el cumplimiento del deseo y el realismo, entre el deseo y la historia. Parecería, en efecto, que la producción de toda una ideología como precondición de la complacencia en un sueño diurno particular implicase algo así como un principio de realidad o censura dentro de este último. Esta peculiar dialéctica, en la que el sujeto deseante se ve forzado a enumerar las objeciones a su gratificación Imaginaria a fin de realizar esta última incluso en el nivel de un sueño diurno, en ningún sitio ha sido descrita de manera más impresionante que en Proust, cuyo narrador encuentra que no es asunto fácil imaginar que se recibe una carta de amor de la muchacha indiferente de la que está enamoriscado:

---

[20] Althusser, *Lenin and philosophy*, p. 162.

> Todas las noches me complacía en imaginar esa carta, creía leerla, me recitaba cada una de sus frases. De pronto, me detenía asustado. Comprendía que si hubiera de recibir una carta de Gilberte, no podría en todo caso ser aquélla, puesto que era yo quien acababa de componerla. Y entonces me esforzaba en apartar mis pensamientos de las palabras que me hubiera gustado que me escribiera ella, por temor, al enunciarlas, de excluir justamente aquéllas —las más queridas, las más deseadas— del campo de las realizaciones posibles[21].

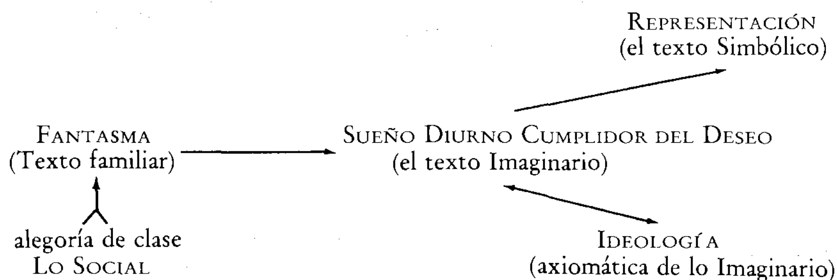
La «solución» proustiana, especie de negación de la negación del deseo, puede decirse que es una clase de fórmula modernizadora en la que el objeto que ha de fantasearse es evocado mágicamente por medio de su renunciación misma. Sin embargo nos permite vislumbrar otras soluciones más «fuertes» que serán las de escritores como Balzac. Pues la generación y adopción de precondiciones ideológicas son todavía asuntos de lo que podríamos llamar el primer nivel del cumplimiento del deseo: el sujeto desea la realización de la axiomática ideológica a fin de poder desear el relato de la fantasía. Pero podemos imaginar un acto de deseo más consecuente en el que el espíritu cumplidor del deseo se lanza sistemáticamente a satisfacer las objeciones del naciente «principio de realidad» de la sociedad capitalista y del superyo burgués o censura. A diferencia de los textos más degradados y fácilmente «mercancializables» del nivel Imaginario, estos nuevos relatos de segundo nivel —los llamaremos, siguiendo nuestra distinción anterior, «textos Simbólicos»— alimentan una concepción mucho más difícil e implacable de la fantasía plenamente realizada: una concepción que no se satisfará con las fáciles soluciones de una omnipotencia «no realista» o la inmediatez de una gratificación que, para empezar, no necesita entonces ninguna trayectoria narrativa, sino que busca por el contrario dotarse de la más extrema densidad representable y poner las dificultades y obstáculos más elaborados y sistemáticos, a fin de superarlos con tanta mayor seguridad, del mismo modo que el filósofo imagina por anticipado las objeciones que su triunfante argumentación se verá llamada a desbaratar.

Sucede pues a veces que las objeciones son irrefutables, y que la imaginación cumplidora del deseo realiza tan bien su trabajo preparatorio, que el anhelo, y el propio deseo, se ven confundidos por la resistencia de lo Ral para la que no hay respuesta. En este sentido es en el que Lukács tiene razón respecto de Balzac, pero por razones equivocadas: no es el sentido profundo que tiene Balzac de las realidades políticas e históricas, sino más bien las incorregibles exigencias de su fantasía las que en último término alzan a la Historia contra él, como causa ausente, como aquello ante lo cual el deseo tiene que fracasar. Lo Real es así —virtualmente por definición en el mundo caído del capitalismo— aquello que resite al deseo, la roca contra la que el sujeto deseante conoce el destrozo de la esperanza y puede medir finalmente todo lo que rechaza su satisfacción. Pero

[21] Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu* (París: La Pléiade, 1954), I, 409.

también se sigue que eso Real —esa causa ausente, que es fundamentalmente irrepresentable y no narrativa, detectable únicamente por sus efectos— sólo puede revelarse por el Deseo mismo, cuyos mecanismo de cumplimiento del deseo son los instrumentos gracias a los cuales la superficie resistente debe explorarse. Cuando, en Flaubert, la fantasía balzaciana queda borrada y su lugar es ocupado por los fenómenos gemelos del *bovarismo*, ese «deseo de desear» cuyos objetos se han convertido en imágenes ilusorias, y de la anorexia del primer antihéroe, Frédéric Moreau, que ya no tiene la fuerza de desear nada, en ese punto lo Real deja de contestar, pues no se le hacen ya más demandas.

Este proceso narrativo puede representarse ahora esquemáticamente:



4 Resentimiento auténtico:

DISCONTINUIDADES GENÉRICAS E IDEOLOGEMAS EN LAS NOVELAS «EXPERIMENTALES» DE GEORGE GISSING

La ideología implica necesariamente una carga libidinal del sujeto individual, pero los relatos de la ideología —incluso lo que hemos llamado lo Imaginario, el sueño diurno o el texto cumplidor del deseo— son también necesariamente colectivos en sus materiales y forma. En este capítulo alegaremos que la cultura o «espíritu objetivo» de un período dado es un medio ambiente poblado no solamente de palabras heradadas y sobrevivencias conceptuales, sino también de esas unidades narrativas de un tipo socialmente simbólico que hemos designado como ideologemas.

Estos ideologemas son la materia prima, los paradigmas narrativos heredados, sobre los que trabaja la novela como proceso y que transforma en textos de diferentes órdenes. Tenemos que aprender, por la tanto, a distinguir entre los textos en que los ideologemas han dejado sus diversos rastros y los objetos narrativos mismos que flotan libremente y que no se dan nunca en forma verbal primaria de manera directa, sino que deben reconstruirse a partir de los hechos, como hipótesis de trabajo y subtexto. Sería un error discutir que los ideologemas de un período dado nos son más directamente accesibles en la llamada literatura popular o cultura de masas (donde presumiblemente han quedado menos sujetos a las transformaciones del texto más específicamente «literario»); por otra parte, es evidente que cierta literatura derivada es un almacén potencial de tales materiales, a condición de que no se resuelvan demasiado rápidamente en cuestiones de «influencia».

Un libro como el juvenil *Nether world* de Gissing es tan dickensiano como se quiera, siempre que se entienda que el imperio de los paradigmas dickensianos sobre Gissing no es resultado de algún poder carismático de tipo temperamental o artístico, sino más bien testimonio del hecho de que esos paradigmas ofrecían «soluciones» objetivas (o resoluciones imaginarias) a los problemas ideológicos igualmente objetivos con que se enfrentaba el joven escritor. En el caso de Gissing, sin embargo, del que se ha dicho que es el más «francés» de los naturalistas británicos, y un escritor incomparable cuyas novelas inigualadas apenas han empezado a redescubrirse en la presente década, las tempranas «soluciones» dickensianas resultan producir a su vez nuevos problemas y contradicciones, para los que hay que inventar una nueva y distintiva solución, la del aparato narrativo de la madurez de Gissing.

En cuanto a los paradigmas dickensianos —y en particular el sentimentalismo dickensiano, el paradigma narrativo de la heroína dickensiana, que Alexander Welsh ha llamado acertadamente el «ángel del hogar[1]»— la mejor manera de catarlos es tal vez como parte de un sistema más amplio cuya otra opción narrativa, la del melodrama, se realiza más tangiblemente en la obra del contemporáneo de Dickens Eugène Sue. Estos dos paradigmas, el sentimental y el melodramático, que desde el punto de vista de la ideología pueden verse como dos estrategias narrativas diferentes (pero no mutuamente exclusivas), puede decirse que son la zanahoria y el palito de las lecciones de moral de la clase media del siglo XIX a las clase inferiores. Por eso un libro como *The nether world,* donde ambas han dejado sus rastros, se lee de la mejor manera, no por su información documental sobre las condiciones de la vida en las villas-miseria victorianas, sino como testimonio sobre los paradigmas narrativos que organizan las fantasías de la clase media sobre esas villas-miseria y sobre las «soluciones» que podrían resolver, manejar o reprimir las evidentes angustias de clase que despertaba la existencia de una clase obrera industrial y de un lumpenproletariado urbano.

He alegado en los capítulos anteriores que en su forma genérica un paradigma narrativo específico sigue emitiendo sus señales ideológicas mucho después de que su contenido original se ha vuelto históricamente obsoleto: la transformación de una danza campesina en un menueto aristocrático y la reapropiación de esa forma doblemente sedimentada por los impulsos jacobinos y luego nacionalistas de la música de salón burguesa (en el tercer movimiento de la forma sonata clásica) ofrecen un dramático *locus classicus* de este proceso, en el que la capa más arcaica de contenido sigue dando vitalidad y legitimación ideológica a su ulterior función simbólica bastante diferente.

Con el ideologema puede observarse una efectividad residual similar. La yuxtaposición binaria convencional, en *The nether world,* de una altiva y bella Clara y la modesta y dickensiana Jane pone al lector en posición de recibir esas dos narraciones como otras tantas señales tácitamente captadas, preconscientemente comprendidas de ideologemas preexistentes. Cuando se trata de estigmatizar las aspiraciones sociales de Clara, su dudoso estatuto como actriz no basta, evidentemente, para resolver el punto; es preciso que una rival celosa le eche vitriolo en la cara. La moraleja parece un poco más clara y simple de lo que es en realidad, pues su forma ética esconde una fantasía social y más propiamente política. El gesto típico sólo puede leerse y descodificarse plenamente como un ideologema que aquí queda solamente aludido, en una especie de taquigrafía narrativa. Glosar este texto con *Les mystères de Paris* de Sue no es por consiguiente afirmar ninguna influencia literaria inmediata, sino más bien intentar restaurar la fantasía colectiva más amplia que queda activada aquí, fantasía de la que Sue tiene el dudoso mérito de haber proporcionado la más brillante expresión. Consideremos pues la mano que ha arrojado el ácido fatal como la representación escenográfica esquemática de un gesto narrativo y una fantasía ideológica más accesible revelada

[1] Alexander Welsh, *The city of Dickens* (Londres: Oxford Press, 1971), cap. 9.

y delatada en la figura vengadora y premonitora del Harum-al-Rashid parisino de Sue, el príncipe Rodolphe, cuya misión en la vida es el castigo de los criminales, los malvados y los villanos salidos mayormente de las clases más pobres, como lo observó Marx en su más larga pieza de crítica literaria[2]. En efecto, bastante luz arroja sobre el impulso melodramático en las ficciones del siglo XIX esa escena arquetípica en que al Maestro (apodo del más notable villano de *Les mystères de Paris*) le saca los ojos el Príncipe con sus propias manos, en un efectivo ejemplo de justicia preventiva. La significación histórica de este lumpenvillano puede aguzarse yuxtaponiéndola con el Philippe de Balzac, que a pesar de todas sus tendencias antisociales, no llega a ocupar del todo un estatuto actancial de este tipo, y con el Gentleman Brown de Conrad, en quien la «villanía» ya no expresa las oscuras profundidades del capitalismo industrial, sino más bien la extraña tierra de nadie entre los países medulares del mundo capitalista avanzado y las formaciones sociales arcaicas que aquéllos tratan de penetrar. La angustia que se cristaliza en la persona del Maestro es el pánico primario de la clase media del siglo XIX ante la turba —principal actor de los diversos «días» climáticos de la Revolución Francesa, objeto de terror físico para Manzoni y tema de las grandes escenas de motines en Scott, Manzoni y el primer Dickens, que expresa del modo más abierto y auténtico un temor social e histórico que será auténticamente recontenido y simbólicamente expresado en el melodrama y su binario ético. El castigo del Maestro sirve así como severa «solución» a las angustias liberadas cuando la chusma urbana preindustrial queda institucionalizada como lumpenproletariado permanente, y sugiere hasta dónde estaba dispuesta a llegar una clase propietaria aterrada (y adónde llegó efectivamente en las matanzas de junio de 1848 y en la represión sangrienta de la Comuna). Es a todo este complejo ideológico e icónico al que la subtrama de Clara está enchufada, y cuyas resonancias sigue emitiendo tenuemente.

El paradigma dickensiano, mientras tanto, no es menos simbólico social y políticamente, aunque, el significado que tenía para Dickens —el espacio idílico de la familia y la novia infantil como refugio utópico contra la pesadilla de la clase social— ha quedado modificado aquí convirtiéndose en un «sema» bastante diferente y omnipresente en la época victoriana tardía: la renunciación. En efecto, la más sobredorada e intolerablemente dickensiana de las heroínas de Gissing, la desdichada Thyrza, en la novela del mismo nombre, demuestra cómo el refugio del «hogar» se ha convertido en Gissing en una especie de ghetto: la dulzura y la sencillez de Thyrza están específica y constitutivamente relacionadas con su pobreza, su ignorancia y su situación de clase. Por definición, pues, no puede permitírsele escapar de los límites de esa situación sin perder también sus atributos como símbolo dickensiano. Es preciso —a fin de evitar que se case con un hombre triplemente superior a ella por su situación, su educación y su riqueza— matarla por las buenas[3]; pero las otras obras de Gissing y su biografía

[2] Karl Marx, *Die heilige Familie*, cap. 8, in *Werke* (Berlin, 1962), II. pp. 172-221.

[3] La peor retórica de Gissing —pero está hablando con una voz que cree ser la de Dickens— se pone en juego para ayudar al lector a tragar ese desarrollo gratuito: «¿No lo había deseado ella misma

sugieren que su denuncia está sobredeterminada, y también que está motivada por lo que era para él la pesadilla personal de un matrimonio que se había saltado las fronteras de clase: la mujer proletaria atormentada por un matrimonio de clase media y matándose con la bebida, como su primera mujer. El uso del paradigma dickensiano en *The nether world* es bastante menos dramático que eso, pero no ha perdido ninguna de esas connotaciones ideológicas. En esa «novela del pueblo», en efecto, Jane Snowdown ve sus calificaciones como heroína idílica amargamente puestas a prueba por el desasosiego social y de clase, en el tipo de filantropía a que la obliga su abuelo rico. La renunciación se convierte así en un bendito alivio cuando la apropiación de la herencia por un padre inútil la libera de una misión para la que era tan inadecuada por temperamento.

Así pues, estos dos ideologemas aseguran el mismo mensaje para las clases inferiores: ¡quédense en su sitio! La amenaza del paradigma de Sue está simplemente reduplicada por la promesa del paradigma dickensiano, en el que se otorga un suplemento de encanto y fascinación a quienes saben cómo renunciar con gracia. Esto no es sin embargo, como hemos dicho, más que la materia prima sobre la que empieza su trabajo la producción transformacional de *The nether world*: no es el resultado final, sino meramente el punto de partida que se muestra en este caso como un proceso inefectivo pero contradictorio y revelador. No puede decirse que *The nether world* sea una novela proletaria, a pesar de las ocupaciones nominales —tintorería, manufactura de joyas o de flores artificiales— de algunos de sus personajes. Su marco conceptual y organizativo no es el de la clase social sino más bien el concepto ideológico bien diferente del siglo XIX que es la noción de «pueblo» como una especie de agrupación general de los pobres y «no privilegiados» de todo tipo, de los que puede uno apartarse con repulsión, pero a los que también puede uno «volver» nostálgicamente, como en algunos populismos políticos, como a una fuente telúrica de vigor[4]. La relación del propio Gissing con el «pueblo» es una combinación única de repulsión y fascinación que examinaremos más adelante.

Lo que hay que observar primero en cuanto al populismo de *The nether world* es que representa la solución (o la tentativa de solución) de un problema específicamente formal y narrativo, lo que el joven Lukács hubiera llamado la crisis de la *totalidad* narrativa. Los *agons* prodigiosos y siempre crecientes del relato balzaciano no parecen tropezarse en su camino con este problema; ni tampoco

[es decir la muerte]? ¿Y qué don más bendito entre todos los que el hombre puede pedir en sus oraciones? Estaba en paz, pura, dulce, en paz en su doncellez» [y más tarde, cuando la aristocrática patrona de Thyrza se entera de la noticia:] «Rara vez experimentamos una emoción simple. Cuando las palabras, increíbles al principio, hubieron establecido su significado en su espíritu, la señora Ormonde supo que a su dolor humano se mezclaba una abrumada gratitud» (*Thyrza* [Cranbury, N. J.: Fairleigh Dickinson Univ. Press, 1974], pp. 473-475).

[4] La expresión clásica de este complejo ideológico en el siglo XIX es *Du peuple* de Jules Michelet (1846); se encontrarán unas reflexiones modernas sobre el análisis del popularismo en Ernesto Laclau, *Politics and ideology in Marxist theory* (Londres: New Left Books, 1977), cap. 4.

la inmensa red espacial del último Dickens, que entreteje una asombrosa multitud de personajes y sus itinerarios en la «totalidad intotalizable» de un Londres repatingado, parece acercarse nunca al límite en que su propio dispositivo organizativo pudiera volverse peligrosamente consciente de sí mismo, y registrar con ello alguna crisis objetiva en su propia materia prima o «equivalente social». En Gissing, sin embargo, la ciudad dickensiana se ve poco a poco vaciada de su vitalidad y reducida al enrejado vacío de las llamadas de unos personajes a otros, las visitas a habitaciones y apartamentos opresivos y los intervalos de paseos al azar por los barrios pobres. La ciudad por consiguiente no funciona ya como la unidad monolítica de esos relatos, como su emblema exterior de «totalidad», como el signo externo de la unidad significativa de su contenido social[5]. El relato naturalista sustituirá los viejos marcos totalizadores por una nueva clasificación del material narrativo según la especialización o la división del trabajo; testigo de ello la diagramación sistemática en Zola de la «tópica» de la serie de los Rougon-Macquart en los varios temas de los ferrocarriles, la finanza, el campesinado, la guerra, la medicina, la religión, el proletariado urbano y cosas de este tenor. Lo que hay que subrayar sin embargo es que esta nueva «solución» es en realidad parte del problema: la crisis de la totalidad social es resultado de los mismos fenómenos —cosificación, fragmentación social, la división del trabajo, la taylorización[6]— que dictan los términos de la estrategia organizativa naturalista.

La concepción que tiene Gissing de una novela sobre «el pueblo» es una forma de alta especialización naturalista que intenta hacerse pasar por un mapa de la totalidad social. En efecto, la tentativa de dotar a su concepto ideológico de una representación literaria revela sistemáticamente sus propias contradicciones internas: si «el pueblo» funciona satisfactoriamente como un concepto meramente clasificatorio, los personajes de la novela se verán reducidos a simples ilustraciones de sus esencias preexistentes, y la novela podrá cuando mucho repetir una y otra vez las advertencias de clase descritas más arriba —lo cual, en el presente contexto de la dinámica del relato, puede reescribirse como una conminación actancial: ¡no intentes ser una clase de personaje distinta de la que ya eres! Si, por otra parte, la noción de «pueblo» empieza a tomar a pesar suyo connotaciones de clase, entonces tiene que hacerse fatalmente relacional y traer a su campo de representación a esas otras clases contra las cuales necesariamente se define y con las que está trabada en lucha implícita o explícitamente. Pero también esto equivaldría a una trascendencia del marco inicial, y a algo así como una autocrítica del concepto mismo de «pueblo», a la vez que a una supresión de las costuras narrativas. En particular, como pronto veremos, semejante desarrollo haría

[5] La ciudad de Gissing es a la vez, como observa John Goode, una ciudad post-dickensiana y post- baudelairiana; y v. las espléndidas páginas de Raymond Williams sobre ese momento de la ciudad moderna en *The country and the city* (Nueva York: Oxford University Press, 1973), pp. 215-247.

[6] La referencia esencial es aquí Harry Braveman, *Labor and monopoly capital* (Nueva York: Monthly Review, 1974). Llamada así por alusión a su inventor, Frederick Winslow Taylor, la taylorización intenta racionalizar el proceso del trabajo dividiendo la producción en sus unidades más pequeñas y más eficaces, de manera muy parecida a la que Descartes buscaba para los conceptos.

inevitable la «otredad» del concepto de «pueblo» y subrayaría de manera incómoda su dependencia respecto del observador privilegiado pero sin lugar concreto que de manera complaciente pero desapasionada reúne esta materia narrativa[7].

La originalidad de *The nether world* consiste en la manera en que registra esta contradicción en su contenido e inventa una solución única y provisional para él; tal es en efecto la significación última de la misión filantrópica que da su centro a la trama. La descripción que hace el viejo Snowdown de su gran idea proyecta una curiosa conjunción entre un acto individual y un fondo objetivo indiferenciado, entre un personaje narrativo y algo que es apenas mejor que una idea abstracta:

> ¿Suponga que cuando yo muera pueda tener la certidumbre de que todo este dinero iba a usarse para el bien de los pobres por una mujer que perteneciera ella misma a los pobres? ¿Me entiende? Hubiera sido bastante fácil dejarlo entre las caridades de la manera acostumbrada; pero mi idea iba más allá. Podría hacer que Jane fuese educada y transformada en una señora, y esperar así que usaría bien el dinero; pero mi idea iba más allá de *eso* también. Hay muchas señoras hoy en día que se interesan en los miserables y gastan sus haberes de manera altruista. Lo que yo esperaba era levantar para los pobres y los ignorantes un amigo salido de en medio de ellos, alguien que hubiera pasado todo lo que *ellos* sufren, que estuviera acostumbrado a ganar su propia subsistencia con el trabajo de sus manos como la ganan *ellos*, que nunca se hubiera sentido mejor que ellos, que viera el mundo como lo ven ellos y conociera todas sus necesidades[8].

El motivo filantrópico es autorreferencial hasta el grado de que la súbita revelación al viejo Snowdon del sentido de su vida es *la misma* que el descubrimiento por Gissing de la manera de organizar su relato (y de resolver la crisis de la totalidad narrativa). Que no es una mera chiripa es cosa que quedará clara dentro de poco cuando mostremos que el «experimento filantrópico» se convierte en el mecanismo clave del aparato narrativo maduro de Gissing.

No hace falta repasar extensamente el contenido ideológico de la filantropía, que busca una solución no política e individualizadora a la explotación estructuralmente inherente al sistema social, y cuyos motivos característicos de mejora-

---

[7] Esto es lo que parece en esencia la idea de John Goode en su «George Gissing's *The nether world*» (en David Howard et al., *Tradition and tolerance in Nineteenth-century fiction* [Londres: Routledge & Kegan Paul, 1966], pp. 207-241), que el «mundo de abajo» no es una clase social sino más bien algo así como una «cultura de la pobreza»: «el único villano real del libro es el hecho objetivo de la escasez... [Según Gissing] la única esperanza de mejoramiento de las clases trabajadoras es un mejoramiento de los estándares morales, y no puede haber ningún mejoramiento porque las fuerzas económicas a las que están sometidos predeterminan su baja calidad moral» (pp. 234-236).

[8] *The nether world* (Cranbury, N. J.: Fairleigh Dickinson University Press, 1974), p. 178.

miento cultural y de educación son sobradamente conocidos[9]. Lo que es interesante en cuanto a Gissing es que está encerrado en este programa al mismo tiempo que lo ve con penetración y lo acusa violentamente, oscilando entre una implacable denuncia de los reformistas-filántropos y una condenación estrecha del criterio de los «pobres» que no pueden ser rescatados o elevados.

Pero es en cuanto fenómeno narrativo como la misión filantrópica es sin duda más reveladora; introducir ese proyecto mejorador en el corazón de la representación realista es expresar un juicio implícito sobre la calidad del ser empírico y su adecuación como materia prima literaria. Lo que hemos llamado la heterogeneidad modal de los registros narrativos en Balzac puede ahora yuxtaponerse de manera impresionanate al nuevo motivo: en Balzac el peso del ser empírico, de la historia y el acontecimiento acumulado, es todavía, al parecer, lo bastante ligera para que puedan imaginarse historias alternativas, y para que pueda expresarse en una variedad de modalidades narrativas. Hemos sugerido que en el alto realismo tales registros narrativos alternativos empiezan a desaparecer y un aparato narrativo masivamente homogéneo —una especie de registro «indicativo» obligatorio— empieza a tomar su lugar. Debajo del asfixiante y definitivo peso del ser empírico, incluso los mundos sociales alternativos, tales como son, deben encontrar una expresión representacional, y el resultado es la novela utópica o la ciencia-ficción, cuyo monumento es *What's to be done?* de Chernischevsky, texto en el que el exitoso proyecto del viejo Snowdon podría haber reescrito la vida misma[10].

Esta es la situación en que los grandes novelistas realistas, «pastores del Ser» de un tipo muy especial, ideológico, se ven forzados por sus propios intereses creados narrativos y estéticos a un reduplicación del cambio revolucionario y a una ubicación última en el *status quo.* Su evocación de la solidez de su objeto de representación —el mundo social captado como una permanencia orgánica, natural, burkeana— está necesariamente amenazada por cualquier sugerencia de que ese mundo no es natural, sino histórico, y sujeto al cambio radical. De hecho, una curiosa subforma de realismo, la novela proletaria, demuestra lo que sucede cuando el aparato representacional se confronta con ese acontecimiento supremo, la huelga como figura de la revolución social, que pone en entredicho el «ser» social y la totalidad social misma, minando con ello las precondiciones básicas de ese totalidad: de donde el escándalo de su forma, que falla cuando tiene éxito y tiene éxito cuando falló, evadiendo con ello las categorías de la evaluación

---

[9] V., sobre la especificidad histórica de la filantropía como institución británica, David Owen, *English philanthropy, 1660-1960* (Cambridge: Harvard University Press, 1964). y en cuanto a estudios relacionados, Welsh, *The city of Dickens,* pp. 86-100, y Norris Pope, *Dickens and charity* (Nueva York: Columbia, 1978).

[10] La otra referencia pertinente es por supuesto *News from Nowhere* de Morris (1891). en «Gissing, Morris and English socialism» (*Victorian Studies,* 12 [dic. 1986], pp. 201-226), John Goode sugiere que los defectos de *Demos* brotan de su incapacidad estructural para registrar el futuro, y que coincide por lo tanto con la situación que dicta la reinvención por Morris de una forma utópica o de ciencia-ficción —la insuficiencia de una presente empírico para representación de las fuerzas socialistas que apuntan la transformación de ese presente.

literaria heredadas del «gran realismo». A la vez, los realistas mismos están embarcados necesariamente en una multitud de estrategias de contención que tratan de volver a plegar todo lo que es no-ser, deseo, esperanza y praxis transformacional de vuelta en el estatuto de lo natural; estos impulsos hacia el futuro y hacia el cambio radical deben cosificarse sistemáticamente, transformarse en «sentimientos» y atributos psicológicos, propiedades y accidentes de unos «personajes» aprehendidos ahora como organismos y formas del ser. En cuanto al revolucionario político consciente, debe ser objeto de una clase muy especial de operación naturalizadora, que examinaremos dentro de poco.

El proyecto filantrópico se sitúa en la línea misma de la falla de estas estrategias narrativas, y se le renaturaliza de la mejor manera como altruismo quijotesco, excentricidad y manía inocua. Leída así, como la tentativa de resolver los dilemas de la totalidad, la misión filantrópica se cruza con uno de los grandes temas de la filosofía dialéctica, la denuncia hegeliana del imperativo ético, retomada una vez más por Lukács en su *Teoría de la novela.* Sobre ese diagnóstico, el *Sollen,* la mesmerización del deber y de la obligación ética, perpetúa necesariamente un culto del fracaso y una fetichización de la intención pura e irrealizable[11]. Pues la obligación moral presupone una brecha entre el ser y el deber y no puede satisfacerse con el cumplimiento de un solo deber y la consiguiente transformación de éste en ser. A fin de retener sus propias satisfacciones características, la ética debe proponerse constantemente lo irrealizable y lo inalcanzable. Pero el relato, según Lukács, puede tomar lo empírico únicamente como su materia prima; un personaje guiado por la abstracción ética puede así representarse de manera adecuada únicamente mediante cierto «estrechamiento del alma», proveyéndole de una «obsesión demoniaca por una idea existente que afirma como la única y más ordinaria realidad»[12]. El modelo de Lukács aquí es obviamente *Don Quijote*; si no anticipó el peculiar florecimiento de la novela filantrópica en el siglo XIX, fue porque veía el impulso ético en el sentido racional, como la confrontación entre un individuo ético y un *casus* individual. El proyecto filantrópico, sin embargo, tomando como objeto no a un solo individuo sino a toda una clase o colectividad, expande el acto ético hasta su límite último, es decir hasta el punto más allá del cual debe necesariamente volverse político.

The nether world, sin embargo, desconstruye su fábrica narrativa de una segunda manera, que será también estratégica para el Gissing de la última época. Aquí el síntoma narrativo puede detectarse en el desequilibrio de un solo personaje, el héroe putativo de *The nether world*, Sidney Kirkwood, cuya pasividad contemplativa y lúgubre melancolía parecen ponerle al margen de los demás y dotarle de una peculiar autoconciencia. Es difícil en efecto resistir a la impresión de que de este proletario ostensible está tratando de emerger un tipo

[11] Georg Lukács, *Teoría de la novela,* pp. 65-66 en la trad. inglesa de A. Bostock: *The theory of the novel* (Cambridge: MIT Press, 1971).

[12] *Ibid*, pp. 97-111.

de personaje enteramente diferente, y que la nebulosidad narrativa que lo rodea es menos una cuestión de incompetencia técnica que la superposición en ese pretexto narrativo particular de lo que pronto se desarrrollará como ese *intelectual enajenado* tan característico de la obra última de Gissing. Es como si la sustancia narrativa misma —el material cosificado y abstracto del «pueblo»— tratase con ello de remediar sus propias deficiencias estructurales y reorganizarse alrededor de un centro o testigo privilegiado, que tendría, por definición, que pertenecer a otra clase. Sin embargo tiene también que seguir siendo actor y participante en las realidades de este mundo social. Una vez más, el problema dicta su propia solución, y el protagonista en cuestión pronto será alguien que está enajenado de una manera muy especial, a saber por el *déclassement* y por esa forma de traición de clase que es la fascinación o la aspiración ante el estatuto de quienes están al otro lado de la frontera de clase.

En efecto, dos otras novelas tempranas de Gissing, *Demos* y *Thyrza*, sugieren las variantes estructurales básicas de esa solución narrativa: la última pintando las dificultades de un joven caballero idealista deseoso de llevar la cultura a Lambeth, mientras que la primera relata el destino de un joven proletario dotado que, tras la inesperada herencia de una fortuna, se ve arrojado a ser propietario de una fábrica. Estas tramas resuelven el problema de la «modalidad» filantrópica de una manera original que proporcionará a Gissing su aparato narrativo maduro tal como se realiza del modo más rico en *The odd women* y en *New Grub Street.* Esa solución confirma nuestra interpretación histórica de las posibilidades de la modalización narrativa en las novelas de Balzac esbozada en el capítulo anterior[13]; en realidad es como si en el «momento» de Gissing, la relativa libertad de la modalización balzaciana no fuera ya asequible. En otras palabras, es como si en un universo de alta cosificación y creciente «mercancialización» masiva, el «ser» de las cosas y las instituciones y el lugar y papel cada vez más cosificados de los sujetos humanos dentro de ellos pesaran tanto dentro de la imaginación narrativa, que los cambios de registro y la variación modal de los destinos no fueran ya posibilidades lingüísticas para el artista serio. La estrategia filantrópica estaba vacía de contenido y nunca fue una verdadera solución narrativa en este sentido: ahora —en este momento que es también el de la emergencia gemela del modernismo y de la cultura de masas—, saca de sí un subgénero nuevo (o reinventado), la novela utópica, que despliega una renovada vitalidad a lo largo de este período. Del mismo modo, las modalidades de lo Imaginario y del cumplimiento de deseo encuentran una nueva institucionalización en los subgéneros producidos por la cultura de masas emergente: las historias góticas, de aventura y de mito, de ciencia-ficción y de detectives.

Gissing se ve pues reducido a algo así como un modo indicativo; los registros narrativos «deónticos» que estaban al alcance de Balzac no son ya funcionales. Sin embargo, algo del sistema de personajes balzaciano sobrevive aquí bajo una forma muy modificada; pues una de las estructuras con las que Gissing puede tratar de

[13] V. más arriba, cap. 3, n. 12.

revitalizar por lo menos en parte la finalidad de unos destinos individuales es un uso de subtramas que se hacen eco y en las que los protagonistas de cada una de ellas ofrecen una combinatoria de las variantes objetivas todavía posibles en este universo cada vez más cerrado. Pero esas posibilidades ya no están relacionadas, como en el sistema de Balzac, por medio de la carga de un solo impulso de cumplimiento de deseo. Es como si ahora fueran meras variantes empíricas, y su relación está determinada por la apropiación por parte de Gissing del paradigma naturalista comentado más arriba: una especie de división especializada de «temas» oficiales, tales como el feminismo o el periodismo independiente (en las dos novelas a que nos referimos más arriba), que sin embargo se convierten aquí en una especie de lente o de medio refractante a través del cual se enlaza un grupo de destinos, mientras que en el naturalismo francés la organización por tópicos era un medio para diferenciar el contenido de diversos relatos. El uso que hace Gissing de la especialización del alto naturalismo es sin embargo, en último término, una mera astucia: en las obras de su madurez, en efecto, los dos grandes temas del matrimonio y de la producción literaria, junto con el tercer «tópico», relacionado con los otros dos, del problema de un ingreso independiente, están profundamente interconectados, de una manera que habrá de especificarse más abajo.

Sin embargo, esta posibilidad estructural de variar la finalidad de unos destinos individuales depende a su vez de la «solución» más radical e ingeniosa desarrollada ya en las novelas anteriores: una solución que señala a los relatos de Gissing como «novelas experimentales» en un sentido más estricto que las de Zola. En la madurez de Gissing la novela llega a considerarse algo así como un espacio de laboratorio, donde unos personajes dados pueden someterse a experimentos en un medio controlado donde se pone a prueba sistemáticamente la modificación de variables, y donde —a diferencia de los experimentos novelísticos previstos por Zola— una trayectoria experimental dada puede repetirse y hasta invertirse, y el experimento en cuestión puede volver a realizarse de acuerdo con las variables que se quieren poner a prueba.

Que esto no es sólo un proceso neutral, es cosa que puede juzgarse sin embargo por el «experimento» del que *Demos* ofrece la realización narrativa, en el que el joven militante de la clase obrera, Richard Mutimer, encuentra la oportunidad de dirigir la fábrica de su tío. Esta modificación inesperada y propiamente «experimental» en el destino de Richard generaría normalmente un relato propiamente utópico, en que se exploraría la posibilidad de algún enclave cooperativo a la manera de Owen (las conclusiones generalmente negativas de tales relatos utópicos equivalen, en nuestros términos presentes, a la tentativa de volver a anclar un registro utópico en las realidades empíricas de un universo «indicativo» existente, donde no existen tales enclaves). Pero no es esto en absoluto lo que interesa a Gissing.

En efecto, hemos mostrado ya que la concepción de Gissing del material de clase es una concepción relacional, o, mejor aún, conflictual: las novelas de la clase obrera sólo en apariencia son «documentos» sobre un modo de vida

proletario, ni hay tampoco ninguna representación narrativa correspondiente de la existencia burguesa o de las clases superiores aisladamente. Más bien estas zonas aparentemente separadas y homogéneas del espacio social se hacen interesantes para el novelista únicamente cuando las cruzan personajes de la otra clase, intrusos de clase o refugiados, desertores o misioneros. El espíritu mismo del experimento narrativo de *Demos* queda fundamentalmente alterado por tal cruce, y lo que se quiere que observemos «científicamente» es menos la transformación adiministrativa y tecnológica de Wanley que la transformación propiamente social y de clase del propio Richard cuando se ve arrojado en una situación esencialmente burguesa. La fábrica, en efecto, complejo de fundidoras y minas de hierro, había sido propiedad de un tío enajenado, un *tory* ex-proletario que había planeado dejársela a un joven protegido aristocrático. Ciertos feos rumores sobre los amoríos disolutos del joven provocan un repentino cambio de planes, y la súbita muerte del viejo Mutimer, intestado, le da a Richard su oportunidad, que resulta en un matrimonio desafortunado con una joven mujer «por encima de su nivel». *Demos* se convierte así en una virtual lección objetiva sobre el esnobismo, dedicada sistemáticamente a mostrar lo irredimible que es un personaje de la clase obrera y lo impreparado que está para las condiciones sociales y culturales de una situación de clase diferente. La fealdad de esas actitudes de clase queda reconfirmada por la brutalidad y la gratuidad con que el experimento se invierte y llega a su fin: sentada en el banco de iglesia donde el viejo Mutimer tuvo su ataque, la desdichada esposa aristocrática de Richard encuentra de repente un pedazo de papel que no es otro que el testamento perdido; el heredero original hereda después de todo (en realidad no era tan indigno como pretendía la maledicencia), y Richard debe abandonar, junto con su nueva manera de vivir, todo su proyecto utópico, que el nuevo propietario arrasa de raíz a fin de restaurar la belleza natural del lugar.

El «experimento» de *Thyrza* parecería un poco menos drástico, y de consecuencias menos drásticas: pero esto se debe únicamente a que las consecuencias han quedado desplazadas, y a que tales experimentos no son nunca simétricos en Gissing. Así, la tentativa abortada de Egremont de llevar la cultura a las clases trabajadoras se vuelve, si no contra él mismo, sí contra sus guardianes y víctimas putativas. Aquí, una crítica perfectamente apropiada de las ilusiones de la estrategia educacional reformista —y en particular de la serie de conferencias y la biblioteca de préstamos con las que Egremont se propone lograr la regeneración y la «educación estética» del Lambeth obrero— se desvía hacia una crítica potencialmente más dañina aún de la posibilidad de las relaciones entre clases gracias a la pasión involuntaria de Egremont por la heroína epónima proletaria. Pero ni la muerte de esta última (que, como hemos visto, está tan estilizada y perfumada como para sugerir la irrealidad ornamental de un ángel prerafaelita), ni la depresión temporal del propio Egremont (aunque es una anticipación de las representaciones mucho más vigorosas de la melancolía y la muerte espiritual en las novelas últimas) son de veras la referencia adecuada aquí.

El «tema» principal de este experimento particular no es en realidad ninguno de estos personajes, sino una figura aparentemente menor, uno de los primeros

oyentes obreros de Egremont, Gilbert Grail, que, devoto apasionado de la lectura y de la cultura, encuentra un lugar en el plan maestro del reformador como bibliotecario y principal mediador entre los lectores de la clase obrera y el experimentador de la clase media. El plan de Egremont entra en efecto en la vida del viejo como un trueno, transformándola de cabo y rabo y despertando esperanzas de un tipo que sería impensable bajo el virtual sistema de castas en que ha estado confinado hasta entonces el destino de Grail. La propuesta de matrimonio de Grail a Thyrza no es sino la expresión más dramática de ese cambio de estatuto experimental, que es invertido y destruido después por el amor (mutuamente rechazado) entre Egremont y Thyrza. A la vez, la nueva pasión tiene como resultado minar el proyecto del propio Egremont y desacreditarlo más efectivamente aún de lo que hubiera podido hacerlo cualquier actitud recalcitrante de la clase obrera, mientras que la victimización del propio Grail —cuyo matrimonio y nueva profesión quedan igualmente desbaratados de un solo golpe— resulta más objetiva gracias a la ausencia de cualquier rasgo particularmente atractivo en su víctima (prototipo, de hecho, de las figuras posteriores de Gissing: padres rancios y maridos predestinados, víctimas de una irredimible mala suerte y una fortuna malvada, tales como Mr. Yule o Widderson). Una vez más, la abrupta terminación del experimento narrativo tiene algo de tan arbitrario como para sugerir una lógica afectiva deliberada.

El sino de Grail, en efecto, realiza lo que podríamos llamar el arquetipo de Betsabé y el cumplimiento figural de la sentencia: «Al que no tuviere, aun lo que tiene le será quitado» (Mateo 25:29). Betsabé robada al desdichado Urías y el virtual asesinato de éste por el rey son el vehículo de una lección moral que es también una advertencia de clase: «El rico tenía sobrados rebaños y manadas; pero el pobre no tenía nada, salvo una corderilla que había criado y alimentado: y había crecido con él y con sus hijos; comía de su propia comida», y así hasta la previsible conclusión (2 Samuel 12: 2-3). Es difícil en efecto rehuir el sentimiento de que Egremont, que tiene ya todo lo que le falta a Grail —nacimiento, dinero, status, educación, ocio, juventud, ideas—, se propone sin embargo robarle hasta esa «corderilla» que es su modesto tesoro; difícil rehuir el sentimiento de que lo que está en obra aquí es cierta *envidia* primaria en el corazón del interés de Egremont por los pobres, una añoranza de apropiarse esa solidaridad de clase de la que él deberá estar eternamente excluido. La catástrofe de *Thyrza* puede leerse como un sombrío diagnóstico y comentario sobre el significado inconsciente del altruismo filantrópico de Egremont, un desenmascaramiento virtualmente nitezscheano del gesto de hostilidad que se esconde tras el impulso caritativo.

Por otra parte, no puede medirse toda la ambivalencia de la obra de Gissing si no se entiende que desde otro punto de vista Grail sólo puede culparse a sí mismo, y que su final miseria es simplemente resultado de su propio deseo de alzarse por encima de su posición, su propio impulso de abandonar la clase que le es propia, que en ese sentido complementa perfectamente el de Egremont. Desde esta perspectiva, el «experimento» narrativo —que debería haber abierto un espacio irrealizable en las condiciones asfixiantes de una existencia cosificada

y de un destino empíricamente incambiable— trae consigo su propia retribución, y puede captarse como una especie de horripilante ritual en el que el *déclassement* es castigado de manera adecuada y emblemática.

A esta luz, parece claro que el nuevo aparato narrativo —lo que hemos llamado la «situación experimental»— ha sido motivado, o, si se prefiere, sobremotivado o sobredeterminado, por un motivo más propiamente ideológico. Los protagonistas de esas primeras novelas «experimentales», Richard Mutimer, Egremont y hasta Gilbert Grail son todos de una manera o de otra figuras de ese intelectual enajenado cuya presencia hemos detectado en *The nether world*. Ahora tenemos que especificar más a fondo este motivo, pues está claro que el autor de *New Grub Street* no entiende la «enajenación» de esos intelectuales en los términos románticos del *poète maudit* que lucha contra los amos filisteos de una sociedad de negocios, ni siquiera en los términos mallarmeanos de la enajenación estructural inherente a la escritura y a la producción lingüística. Por el contrario, la enajenación designa aquí la enajenación de clase y la «traición objetiva» de los intelectuales perpetuamente suspendidos entre dos mundos sociales y dos conjuntos de valores y obligaciones de clase. Y evidentemente la «herida» personal del propio Gissing —como el trauma temprano de Dickens, implicaba escándalo y ostracismo, una acusación de robo, junto con la expulsión de la escuela pública que podría haberle llevado a una posición segura de clase media en la vida— le condenaba a una forma peculiarmente social de Conciencia Desdichada hegeliana que le prohibía cualquier identificación de clase exitosa y definitiva.

Pero el tema del intelectual enajenado no puede entenderse adecuadamente mientras no haya sido restaurado semánticamente en todo su valor expresivo como ideologema. Como en algunos de los materiales anteriores del presente capítulo, alegaré en efecto que este «tema» particular y los personajes que parecen dramatizarlo son simplemente, a su vez, otras tantas alusiones a un «signo» ideológico más básico que cualquier lector contemporáneo hubiera captado instintivamente pero del que nosotros estamos algo distanciados cultural e históricamente. Este signo o ideologema, es cierto, no existe en ningún sitio como tal: parte del «espíritu objetivo» del orden Simbólico cultural de su período, se desvanece en el pasado junto con este último, dejando sólo sus rastros —significantes materiales, lexemas, palabras y frases enigmáticas— tras de sí. Y así como nuestra reconstrucción de los textos del pasado tiene que reencaminarse necesariamente a través de la obra de reconstrucción de esos significados y connotaciones léxicos y de los sistemas semánticos que los generan, así también nuestra reconstrucción de los textos narrativos del pasado presupone un trabajo que está actualmente menos avanzado que la investigación lexicológica de su vocabulario: a saber la reconstrucción e inventario de los ideologemas del período histórico en cuestión.

En el caso presente, podemos identificar este ideologema particular como el del *resentimiento*, del que Nietzsche fue el primer teórico si es que no efectivamente el metafísico: «La rebelión de los esclavos en ética empieza cuando el resentimiento se vuelve creador y adelanta sus propios valores: el resentimiento de aquellos a

quienes les es inaccesible la única manera auténtica de reacción —la de los hechos—, y que se preservan del daño por medio del ejercicio de la venganza imaginaria»[14]. Toda la visión de la historia de Nietzsche, su relato maestro histórico, está organizada en torno a esta proposición, que diagnostica la ética en general y la tradición judeo-cristiana en particular como una venganza de los esclavos contra los amos y una astucia ideológica con la que los primeros infectan a los segundos con una mentalidad de esclavos —el *ethos* de la caridad— a fin de robarles su vitalidad natural y su insolencia agresiva, propiamente aristocrática.

El relato o mito de Nietzsche se propone ostensiblemente como una especie de mecanismo psicológico al servicio de una crítica del moralismo y la hipocresía victorianos. Pero sus adaptaciones secundarias muestran que tiene una función más fundamentalmente política: así, en sus *Origines de la France contemporaine*, Taine sigue el ejemplo de Michelet al utilizar el motivo del resentimiento para «explicar» el fenómeno de la revolución, cosa que hace de manera doble. Primero, en una especie de sentido exotérico y vulgar, el ideologema del resentimiento puede parecer dar cuenta en un sentido «psicológico» y no materialista de la envidia destructiva que los necesitados sienten ante los privilegiados, y dar cuenta de este modo del hecho, de otro modo inexplicable, de un levantamiento de masas popular contra un sistema jerárquico cuyo carácter esencialmente saludable y orgánico o cuya virtud comunitaria el historiador insiste en demostrar. A la vez, en un uso secundario y más esotérico, «sobredeterminado», el resentimiento puede explicar también la conducta de aquellos que incitaban a unas masas populares por lo demás esencialmente satisfechas a tales desórdenes «antinaturales»: el ideologema designa así a los «sacerdotes ascépticos» de Nietzsche, los intelectuales por excelencia —escritores y poetas sin éxito, malos filósofos, periodistas amargados y fracasados de todas clases— cuyas insatisfacciones privadas los llevan a sus vocaciones como militantes políticos y revolucionarios. Este doble cartabón diagnóstico, que proporcionará la dinámica interna de toda una tradición de propaganda contrarrevolucionaria desde Dostoyevski y Conrad hasta Orwell, es pues inmediatamente pertinente para el doble estatuto ominoso de Richard Mutimer como intelectual proletario, y sirve como legitimación de la crueldad gratuita con que este personaje es castigado estructuralmente.

Lo más impresionante en la teoría del resentimiento es su estructura inevitablemente autorreferencial. En *Demos*, sin duda, la conclusión es ineludible: Gissing tiene resentimiento hacia Richard, y lo que más resentimiento le produce es el resentimiento de este último. Tal vez estamos ahora lo bastante lejos de este ideologema particular para sacar un corolario: a saber, que esa «teoría» ostensible es a su vez poco más que una expresión de fastidio ante una agitación aparentemente gratuita de las clases bajas, ante los bandazos aparentemente bastante innecesarios de la nave social. Puede concluirse por lo tanto que la teoría del resentimiento, dondequiera que aparece, será siempre ella misma expresión y producto del resentimiento.

---

[14] Friedrich Nietzsche, *Genealogía de la moral*, I, 10.

No podemos sin embargo abandonar en este punto el caso de Gissing. A diferencia de la intervención balzaciana, en efecto, a diferencia del esnobismo balzaciano —que sigue siendo vehículo de carga libidinal y de cumplimiento de deseo utópico—, la frecuente expresión autoral de posiciones y opiniones de clase escandalosas en el primer Gissing tiene algo de profundamente inconvincente. Es como si, en un mundo de lenguaje cosificado, hasta el lenguaje personal del autor no pudiera ya ser genuino y nos llegara como un remedio virtualmente flaubertiano de ideas aceptadas de un tipo desencarnado y flotante. Necesitamos en efecto un modelo más complejo de lo que Bajtín llamó «discurso dialógico»[15] para entender una situación en que tal expresión puede captarse como una especie de lenguaje del Otro, donde su propia motivación, lejos de ser *sólo* la de una identificación con las actitudes de las clases superiores, es *también*, dado el sistema de ambivalencias del propio Gissing, una conducta de resentimiento contra ellas, que tiende a azorar y a comprometer incluso a aquellos en cuyo nombre parecía dar testimonio[16].

Ese lenguaje desaparece de las novelas de la madurez de Gissing, novelas cuyas cualidades estilísticas no se han celebrado suficientemente. En efecto, es bastante difícil, para empezar, entender cómo es que la sequedad eléctrica del último estilo de Gissing, y lo que no puede llamarse de otra manera que la ingeniosidad del diálogo de esas novelas, son congruentes con la desolación sin alivio de su contenido psíquico y material. Pero el ingenio no es necesariamente incompatible con la tensión; por el contrario, sus efectos implican generalmente fuertes sentimientos deliberadamente inexpresados y silencios afectivos que prestan a sus formulaciones aparentemente desinteresadas toda su secreta intensidad y urgencia.

En cuanto al estilo narrativo de Gissing, sus rasgos constitutivos, como por ejemplo el despliegue casi retórico de sus adjetivos, sugieren algo así como un uso riguroso y despersonalizado de un instrumento heredado, y en particularr el gran movimiento analítico del adjetivo del siglo XVIII, con su triplicación, su análisis en frases calificadoras, su sintaxis elaboradamente flexible como el armazón mismo de la Razón. Con todo, cuando comparamos este instrumento con la ulterior reinvención florida y supremamente afectiva, por George Eliot, del aparato retórico, cuando recordamos el pasado del propio Gissing como becario de estudios clásicos que sufrió toda su vida de esa herida incurable de la humillación social y de clase a la que hemos aludido ya, entonces resulta difícil rehuir la conclusión de que Gissing está trabajando en realidad con un material lingüístico que esté extinto, y que el secreto de su estilo debe buscarse en la hipótesis de que

---

15 V. capítulo 1, nota 63.

16 « ...casi a su pesar, el espejo que [el escritor] presenta modestamente a sus lectores es mágico: cautiva y compromete. Aunque se ha hecho todo para ofrecerles únicamente una imagen halagadora y cómplice... la distancia estética la pone fuera del alcance. Imposible deleitarse con ella, encontrar en ella una tibieza reconfortante, una indulgencia discreta... El comportamiento espontáneo, al pasar el estado reflejo, pierde su inocencia y la excusa de la inmediatez: tiene que ser asumido o cambiado.» J. P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, París, Gallimard, 1958, p. 121; pp. 89-90 en la trad. ingl. de Bernard Frechtman: *What is literature?* (Nueva York: Harper & Row, 1965).

su «inglés es una lengua muerta como el latín. Mejor aún, el lenguaje de Gissing presenta quizá un ejemplo temprano de lo que Roland Barthes ha llamado *écriture blanche*[17], escritura blanca o lavada, y por una razón muy parecida a la que más tarde diagnosticó Barthes: esta práctica lingüística busca, a través de la despersonalización radical —como a través de una especie de suicidio preventivo— neutralizar los conflictos sociales evocados inmediatamente y regenerados por cualquier uso vivo del discurso.

Desde esta perspectiva lingüística podemos caracterizar mejor ahora el aparato narrativo y el sistema de personajes al que llegó Gissing en sus últimas obras. Dos desplazamientos estratégicos fueron necesarios para convertir la maquinaria narrativa anterior que hemos descrito aquí en la de las más grandes novelas de Gissing: el intelectual enajenado queda especificado más localmente como escritor, de tal manera que los problemas del *déclassement* planteados más arriba se enlazan inmediatamente con la cuestión de ganar dinero. A la vez, el conflicto de clase evocado en las obras tempranas queda reescrito aquí en gran parte en los términos de la diferenciación sexual y de la «cuestión femenina»: esto permite que la «situación experimental» que hemos descrito se escenifique dentro del marco novelístico más convencional del matrimonio, que gana con ello una resonancia de clase desacostumbrada.

El sistema de personajes familiar de las últimas obras —el fracasado masculino entrado en años, en el que la amargura y el mal genio transforman el antiguo icono de la Melancolía en la más fea e incurable enfermedad del alma; el lánguido joven con fortuna, especie de avatar frívolo del antihéroe flaubertiano, en el que hasta el vago y latoso «deseo de desear» de este último ha quedado olvidado; la joven mujer luchadora, cuya independencia tiene que comprarse al precio de la renunciación—, este sistema sólo puede entenderse en los términos del deseo. Pero a diferencia de Balzac, Gissing se enfrenta a una situación en la que la «mercancialización» universal del deseo pone en todo deseo o anhelo logrado el marbete de lo inauténtico, mientras que una autenticidad en el mejor de los casos patética se aferra a las imágenes de fracaso. La preocupación exclusiva de Gissing por las angustias del dinero, la miseria de la sobrevivencia escueta, la ausencia de medios independientes o de un ingreso fijo, es una manera de poner en cortocircuito esa alternativa intolerable, pues sitúa la realización del deseo genuino en el futuro, en esa fantasía utópica de una situación vital en la que tuviera uno finalmente el ocio necesario para escribir.

La búsqueda de un ingreso nunca es pues en Gissing deseo de mercancías, sino algo así como un predeseo, una precondición para desear lo que ha sido sistemáticamente devaluado de antemano, de tal manera que ni el éxito (el matrimonio con una mujer de fortuna) ni el fracaso arrojan las sombras melodramáticas del alto naturalismo. En sus obras últimas, la inevitabilidad de la frustración ha quedado secretamente puesta entre paréntesis y suspendida por la esencial mezquindad e insignificancia de lo que, para empezar, nunca podría ser

[17] Barthes, «Escritura y silencio» en *El grado cero de la escritura*.

más que un medio para un fin: el prerrequisito indispensable de una autorrealización que no llega nunca, condenando fatalmente a todos esos personajes a unas preocupaciones y angustias que son distracciones y sustitutos de una vida (privada) verdadera e ideal. La dialéctica del deseo es pues en Gissing algo así como la negación de una negación. Puesto que sus personajes no alcanzan nunca el punto en que estarían en situación de desear, es como si todo el sistema del éxito y el fracaso hubiera sido minado desde el comienzo por una estrategia narrativa que puede leerse así como una especie de forma final del resentimiento mismo. Desde este punto de vista, la renunciación queda dialécticamente transformada. No es ya una respuesta y una adaptación a la situación constrictiva de la pequeña burguesía y a la contradicción objetiva de las posibilidades, sino que se ha generalizado ahora en el rechazo global del deseo mismo de mercancías.

Ampliado así hasta ser un principio universal y absolutizado como la fuerza motriz misma de los relatos de Gissing, el resentimiento deja de generar imágenes puramente ideológicas y se convierte en el garante de una divisividad más allá del compromiso ideológico. Una Conciencia Desdichada demasiado absoluta para encontrar ningún reposo en el esnobismo convencional es convocada ahora para registrar la realidad histórica y social, y sus profundos «sentimientos mixtos» generan una conciencia de clase omnipresente en la que es intolerable para el lector burgués demorarse algún tiempo. Tal es en efecto el sentido en que el oxímoron de nuestra caracterización inicial del resentimiento —entre todas las pasiones humanas, seguramente la más profundamente motivada por la mala fe de tipo sartriano— puede decirse que tenga cierta autenticidad.

5 Leyenda y cosificación:

CONSTRUCCION DE LA TRAMA Y CLAUSURA IDEOLOGICA EN JOSEPH CONRAD

Nada es más ajeno a la enrarecida clausura del alto naturalismo que las obras de Joseph Conrad. Tal vez por esa razón misma, todavía después de ochenta años su lugar sigue siendo inestable, indecidible, y su obra inclasificable, derramándose de la alta literatura a la lectura ligera y la leyenda, reclamando grandes áreas de diversión y distracción mediante la práctica más exigente del estilo y de la escritura por igual, flotando inciertamente en algún lugar entre Proust y Robert Louis Stevenson. Conrad señala, en efecto, la línea de una falla estratégica en la emergencia de la narrativa contemporánea, un lugar desde el cual la estructura de las *instituciones* literarias y culturales del siglo XX se hace visible de una manera que no sería posible en la heterogeneidad de los registros balzacianos, ni siquiera en las discontinuidades de los paradigmas que proporcionan materiales para lo que es en Gissing un aparato narrativo cada vez más unificado. En Conrad podemos sentir la emergencia no sólo de lo que será el modernismo contemporáneo (convertido a su vez ahora en una institución literaria), sino también, todavía tangiblemente yuxtapuesto a él, de lo que se llamará según los casos cultura popular o cultura de masas, el discurso cultural comercializado de lo que, en el capitalismo tardío, se describe a menudo como una sociedad de medios de comunicación de masas. Esta emergencia se registra del modo más dramático en lo que muchos lectores han sentido como una «ruptura» tangible en el relato de *Lord Jim*[1], cambio cualitativo y disminución de la intensidad narrativa cuando pasamos de la historia de Patna y la intrincada y prototextual búsqueda de la «verdad» del escándalo del barco abandonado a ese relato más lineal de la carrera ulterior de Jim en Patusan, que, siendo un paradigma virtual de la leyenda como tal, se nos presenta como el prototipo de los diversos subgéneros «degradados» en los que se articulará la cultura de masas (historia de aventuras, historia gótica, ciencia-ficción. *bestseller*, historia de detectives y cosas así). Pero esta heterogeneidad institucional —que no es meramente un cambio entre dos paradigmas narrativos, ni siquiera una disparidad entre dos tipos de narración o de organización

[1] «La presentación de Lord Jim en la primera parte del libro, la descripción de la encuesta y de la deserción del *Patna*, la charla con el teniente francés: todo eso es del buen Conrad. Pero la leyenda que sigue, aunque presentada plausiblemente como una exposición continuada del caso de Jim, no tiene como tal ninguna inevitabilidad; ni desarrolla o enriquece el interés central, que por consiguiente, exprimido para que dé la sustancia de una novela, llega a parecer decididamente magro» (F. R. Leavis, *The great tradition* [Nueva York: New York University Press, 1969], p. 190).

narrativa, sino un cambio entre dos espacios culturales distintos, el de la «alta» cultura y el de la cultura de masas— no es la única laguna o discontinuidad que delata sintomáticamente *Lord Jim*. En efecto, tendremos ocasión de aislar la práctica estilística de esta obra como una «instancia» virtualmente autónoma por derecho propio, que se sitúa en tensión o contradicción con las otras diversas instancias o niveles narrativos —del mismo modo que insistiremos en el espacio reprimido de un mundo de trabajo e historia y de conflicto protopolítico que puede verse a este respecto como el rastro o el remanente del contenido de un realismo anterior, desplazado ahora y efectivamente marginalizado por el discurso modernista emergente. El paradigma de historia formal que debe presuponerse ahora es pues evidentemente más complejo que el marco de un movimiento desde el realismo balzaciano hasta el alto realismo con el que trabajamos anteriormente. Esquemáticamente, puede describirse como una ruptura estructural de los realismos anteriores, de la cual emerge no sólo el modernismo, sino más bien dos estructuras literarias y culturales, dialécticamente interrelacionadas y que se presuponen necesariamente la una a la otra para todo análisis adecuado: éstas se encuentran ahora situadas en los espacios distintos y en general incompatibles de las instituciones de la alta literatura y de lo que la Escuela de Francfort designó acertadamente como la «industria cultural», es decir los aparatos para la producción de la cultura «popular» de masas[2]. Que este último término es nuevo es cosa que puede demostrarse dramáticamente por la situación de Balzac, escritor, si se quiere, de *bestsellers*», pero para quien esa designación es anacrónica en la medida en que no se siente todavía ninguna contradicción en su época entre la producción de *bestsellers* y la producción de lo que más tarde se considerará como «alta» literatura.

La coexistencia en Conrad de todos esos «espacios» culturales distintos pero todavía imperfectamente diferenciados marca su obra como una ocasión única para el análisis histórico de formas culturales en sentido amplio y literarias en sentido estricto. Ofrece también una ocasión no menos única para el tipo de investigación sobre el que se ha organizado este libro, a saber el «metacomentario» o reevaluación histórica y dialéctica de métodos objetivamente interpretativos en conflicto[3]. Pues las discontinuidades objetivamente presentes en los relatos de Conrad han proyectado, como en pocos otros escritores, una asombrosa variedad de opciones interpretativas competidoras e inconmensurables, que será nuestra tarea evaluar en lo que sigue. Hemos rozado ya implícitamente dos de ellas: la lectura «legendaria» o de cultura de masas de Conrad como escritor de cuentos de aventuras, relatos del mar e historietas «populares»; y el análisis estilístico de Conrad como practicante de lo que pronto llamaremos una voluntad de estilo

---

[2] T. W. Adorno & Max Horkheimer, «The culture industry», in *Dialectic of Enlightenment*, trad. ingl. de J. Cumming (Nueva York: Herder & Herder, 1972), pp. 120-167 [Trad. esp. *Dialéctica del Iluminismo.* Buenos Aires: Sur, 1969]. Y v. mi «Reification and Utopia in mass culture», *Social Text*, Nº 1 (invierno 1979), pp. 130-148.

[3] V. mi «Metacommentary», *PMLA*, 86 (1971), pp. 9-18.

propiamente «impresionista»[4]. Al lado de éstas, sin embargo, y sin relación con ellas de una manera inmediata y evidente, podemos distinguir otras clases de lecturas influyentes: la mítico-crítica, por ejemplo, en la que *Nostromo* aparece como la articulación del arquetipo del tesoro enterrado[5]; la freudiana, en la que el fracaso de la resolución del edipo queda ratificado por la truculenta ejecución de los dos hijos-héroes de Conrad (Jim y Nostromo) por sus padres espirituales[6]; la ética, en la que los textos de Conrad se toman literalmente como libros que plantean las «cuestiones» del heroísmo y la valentía, del honor y la cobardía[7]; la ego-psicológica, en la que la historia de Jim se interpreta como la búsqueda de la identidad o unidad psíquica[8]; la existencial, en la que los temas omnipresentes de la falta de significación y el absurdo de la existencia humana se pone em primer término como «mensaje» y «visión del mundo»[9]; y finalmente, más formidable que cualquiera de las otras, la lectura nietzscheana de la forma de Conrad como una inminente dramatización de la imposibilidad de empezar un relato y como la creciente reflexividad y problematización del relato lineal mismo[10].

Las afirmaciones y conflictos que se hacen la competencia en estas diversas interpretaciones constituyen una red de *leitmotive* dentro de la lectura de *Lord Jim* y de *Nostromo*, que presentaremos ahora en la forma de una especie de reconstrucción gradual de niveles formales. Aquí, como en ningún otro lugar del presente libro, el doble enfoque del metacomentario debe ser visible: tratamos de nstruir un modelo del texto de Conrad por sí mismo, presuponiendo el interés

[4] V. por ej. las observaciones sobre «cualidades» en J. Hillis Miller, *Poets of reality* (Cambridge: Harvard University Press, 1965), pp. 24-29, 46-51; y v. también Norman Holland, *Dynamics*, pp. 226-237. El debate del «impresionismo» trasciende en gran medida, por supuesto, la obra de Conrad; se encontrará una evaluación crítica en Ian Watt, *Conrad in the Nineteenth Century* (Berkeley: University of California Press, 1980), pp. 169-200.

[5] Dorothy Van Ghent, «Introduction» a Joseph Conrad, *Nostromo* (Nueva York: Holt, Rinehart & Winston, 1961), pp. vii-xxv.

[6] El *Joseph Conrad: A psychoanalytical biography* de Bernard Meyer (Princeton: Princeton University Press, 1967) exagera el polo maternal en la obra de Conrad; tal vez sea éste el lugar adecuado para sugerir que el complejo freudiano clásico de las relaciones familiares funciona a menudo como una forma libre de clausura, vaciada de su contenido psicoanalítico (v. por ejemplo Edward Said, *Beginnings* [Nueva York: Basic Books, 1975], pp. 137-152). Los actos freudianos que cierran *Nostromo y Lord Jim* pueden verse así como arabescos que sellan esos dos discursos narrativos más bien que como genuinos síntomas.

[7] Tony Tanner, *Conrad: Lord Jim* (Londres: Arnold, 1963).

[8] La lectura canónica, basada sintomáticamente en «The secret sharer», es la de Albert J. Guérard, *Conrad the novelist* (Cambridge: Harvard University Press, 1958); pero v. también Dorothy van Ghent, *The English novel* (Nueva York: Rinehart, 1953), pp. 229-244: «la historia de Lord Jim es una experiencia espiritualmente fertilizante, que ilumina el alma en cuanto a su propio significado en una época de desorganización y sequía.» Los elaborados paralelismos de van Ghent con Sófocles recurren necesariamente a la segunda parte de la novela para sus pruebas.

[9] V. por ejemplo Murray Krieger, *The tragic vision* (Nueva York: Holt, Rinehart & Winston, 1960).

[10] De hecho, la obra de Conrad ha dado ocasión a afirmaciones fundamentales en dos formas significativas y específicamente norteamericanas de postestructuralismo: *Nostromo* para *Beginnings* de Said, pp. 100-137; y *Lord Jim* para «The interpretation of Lord Jim» de J. Hillis Miller, en Morton W. Bloomfield, *The interpretation of narrative* (Cambridge: Harvard University Press, 1970), pp. 211-228.

intrínseco de ese proyecto: pero al mismo tiempo ese modelo, desde otra perspectiva, servirá como algo parecido a un pretexto para un comentario sobre otros métodos críticos. Es apropiado sin embargo que nuestra lectura se nutra del *momentum* ya ganado, y que volvamos incialmente al problema de la totalidad narrativa y de los dispositivos de enmarcamiento o estrategias de contención desarrollados en anteriores capítulos, que podemos esperar que tomen formas nuevas y originales en la obra de Conrad.

I

El lugar privilegiado de la estrategia de contención en Conrad es el mar; pero el hecho del mar nos permite también sopesar y apreciar la diferencia estructural relativa entre el «modernismo naciente» que observaremos en esos textos y los modernismos más plenamente acabados e institucionalizados del canon. Pues el mar es a la vez una estrategia de contención y un lugar de negocios reales: es una frontera y un límite decorativo, pero es también un camino real, fuera y dentro del mundo a la vez, la represión del trabajo —del orden de la clásica novela inglesa del fin de semana en el campo, en que las relaciones humanas pueden presentarse en toda su pureza formal ideal precisamente porque el contenido concreto queda relegado al resto de la semana—, así como el propio lugar de trabajo ausente.

Así el mar es el lugar desde donde Jim puede contemplar esa prosa soñadora del mundo que es la vida diaria en la fábrica universal llamada capitalismo:

> Su ubicación era en la cofa de trinquete, y a menudo desde allí miraba hacia abajo, con el desprecio de un hombre destinado a brillar en medio de los peligros, hacia la pacífica multitud de tejados cortados en dos por la oscura marea de la corriente, mientras, dispersas en los alrededores de la llanura que la rodeaba, las chimeneas de las fábricas se alzaban perpendicularmente contra un cielo austero, cada una de ellas fina como un lápiz y arrojando humo como un volcán [5][11].

Hasta qué grado Jim es exterior a este mundo, su distancia estructural absoluta respecto de él, es algo que puede medirse por un proceso al que volveremos pronto, a saber el impulso de las frases de Conrad a transformar esas realidades en impresiones. Esas distantes agujas de las fábricas pueden considerarse como los equivalentes, para Jim y, en este proyecto novelístico, para Conrad, de las grandes ojeadas proustianas sobre los campanarios de Martinville (con la única y obvia calificación de que estas últimas son ya puras impresiones y no necesitan ni de una transformación estética ni de un punto arquimediano de exterioridad estructural, pues toda la energía del estilo proustiano se carga ahora en la mediación del objeto mismo).

[11] Las referencias de página dadas en el texto remiten a las siguientes ediciones: *Lord Jim*, ed. T. Moser (Nueva York: Norton, 1968); y *Nostromo* (Harmondworth: Penguin, 1963).

Dos comentarios sobre esta estrategia geográfica de contención son necesarios antes de hacer justicia a su ambigüedad histórica. Ante todo, en cierto sentido, Jim trata de invertir uno de los modelos ideológicos clásicos de Marx (la repetición en el pensamiento puro de las situaciones sociales concretas) y de reescenificar en la realidad lo que su padre logra simbólicamente, en discurso y en idea. La vocación de su padre, como ideólogo en el sistema de clases británico característico (es un clérigo anglicano), queda cuidadosamente subrayado en el párrafo que precede al que citamos arriba:

> El padre de Jim poseía ese cierto conocimiento de lo Desconocido que está hecho para la gente recta de las fincas campesinas sin que tengan que perturbar la tranquilidad espiritual de aquellos a quienes una Providencia infalible permite vivir en las mansiones. [4].

Desde nuestro punto de vista, y partiendo de la lógica de su inserción en el texto de Conrad, esta función ideológica de la religión debe captarse también en los términos de la contención y la totalidad; la visión geográfica de la finca, la mansión y la «iglesita» (el lugar de la producción de la ideología que los armoniza) requiere que ninguna posición de clase sea capaz de enfocar o tan siquiera de ver a la otra. El método de Jim para vivir esta geografía, armonizado por la ceguera ideológica, es inusual: escoger una vocación tal que le permita salirse enteramente de los tres terrenos de clase y verlos a los tres por igual, desde una gran distancia, como un pintoresco paisaje.

Sin embargo, si la elección que hace Jim del mar como espacio y vocación es una especie de denuncia inconsciente de la ideología por intermedio de su escenificación e inversión, no por ello es menos dependiente para su realización de un nivel bastante diferente de producción ideológica, a saber el de la estética. Debemos subrayar cuidadosamente, en efecto, como lo hace Conrad en esas páginas preparatorias, el bovarismo de Jim, la relación entre su trabajo y el «curso de literatura ligera de vacaciones» que se lo sugiere por primera vez:

> En la cubierta inferior de la babel de doscientas voces se olvidaba de sí mismo, y vivía por anticipado en su espíritu la vida marina de la literatura ligera. Se veía salvando a gente de barcos naufragados, cortando mástiles en un huracán, nadando a través del oleaje con una cuerda; o como un forajido solitario, descalzo y medio desnudo, caminando sobre arrecifes desnudos en busca de mariscos para no morir de hambre. Se enfrentaba con salvajes en riberas tropicales, sofocaba motines en altamares, y en un pequeño bote sobre el océano sostenía el ánimo de unos hombres desesperados —ejemplo siempre de devoción al deber, y tan indoblegable como un héroe de libro. [5]

No hay en Conrad un pasaje donde los acentos flaubertianos sean más intensos que en éste, que reproduce en un nivel más bajo de intensidad verbal las grandes cadencias de la ilusión lírica flaubertiana, como en los sueños de amor de la juventud de Emma, o incluso en las cavilaciones de Félicité sobre el mundo exterior. Debemos en efecto tomar en serio a Conrad cuando nos dice que lo

único que le interesaba en Flaubert era su estilo[12]. Sin embargo aquí precisamente tenemos no sólo la transición desde el ingenuo nombrar el mundo exterior en el realismo hasta la presentación de la imagen, transición hacia el modernismo y el impresionismo que a su vez depende de la ideología misma de la imagen y la percepción sensorial y de todo el mito positivista seudocientífico del funcionamiento del espíritu y de los sentidos; tenemos también una preselección de material narrativo tal que el pensamiento pueda realizarse plenamente en imágenes, es decir un rechazo de lo conceptual en favor de los dos grandes textos psíquicos y narrativos naturalistas del sueño diurno y la alucinación. Donde Conrad marca un «avance», si es que es correcto usar este término con referencia a este proceso histórico, es en su propia fascinación ante estas imágenes y esos sueños diurnos. *Madame Bovary* inventó un registro de sueño diurno impresionista a fin de diferenciar netamente después su propio lenguaje «realista» del otro, de usar el primer registro de lenguaje como el objeto que ha de demistificarse por medio del segundo, de crear una maquinaria descodificadora que no tiene su objeto fuera de sí misma sino presente dentro del sistema —y una presencia que ya no es meramente abstracta, en la forma de las «ilusiones» e ideales de los héroes balzacianos o stendhalianos, sino estilística y molecular, formando una sola pieza con el texto y la vida de las frases individuales. La fuerza de Flaubert reside en la no realización de la imagen —y eso de la manera más punzante en aquellos momentos, los finales de *La tentation de Saint Antoine* y los diferentes relatos de los *Trois contes*, en que una regresión a la ideología religiosa parece permitirnos asentar una *parole pleine* o experiencia plenamente mística y visionaria. Pero la cuestión que queremos desarrollar en cuanto a *Lord Jim* es que en la segunda mitad de la novela Conrad pasa a escribir precisamente la leyenda caricaturizada aquí tanto por él mismo como, implícitamente, por medio del *pastiche* estilístico, por su gran predecesor.

Así, el no-lugar que es el mar es también el espacio del lenguaje degradado de la leyenda y el sueño diurno, de la mercancía narrativa y la pura distracción de la «literatura ligera». Esto, sin embargo, no es más que la mitad de la historia, uno de los polos de una ambigüedad a cuya tensión objetiva tenemos ahora que hacer justicia. Pues el mar es el espacio vacío entre los lugares concretos del trabajo y la vida; pero es también, con igual certeza, un lugar de trabajo por sí mismo y el elemento mismo por medio del cual el capitalismo imperial reúne sus cabezas de playa y puestos avanzados dispersos, a través del cual realiza lentamente su penetración a veces violenta, a veces silenciosa y corrosiva, en las zonas

[12] «Dice usted que he estado bajo la influencia formativa de *Madame Bovary*. En realidad, sólo la leí después de terminar *Almayer's folly*, como todas las demás obras de Flaubert, y de cualquier manera mi Flaubert es el Flaubert de *San Antonio* y de *La educación sentimental*, y eso sólo desde el punto de vista de la expresión de cosas concretas e impresiones visuales. Me pareció maravilloso a ese respecto. No creo haber aprendido nada de él. Lo que hizo por mí fue abrirme los ojos y despertar mi emulación. Puede uno aprender de Balzac, pero ¿qué podría uno aprender de Flaubert? Suscita la admiración... que es más o menos el mayor favor que un artista puede hacer a otro.» Carta a H. Walpole, 7 de junio de 1918, en G. Jean-Aubry, *Joseph Conrad. Life and letters* (Nueva York: Doubleday, Page, 1927), II, 206.

precapitalistas que lo rodean en el mundo. Ni es tampoco meramente el mar un lugar de negocios; es también un lugar de trabajo, y claramente no diremos nada sustancial sobre el autor de *El negro del «Narcissus»*, Typhoon y *The end of the tether* si descuidamos la presentación «realista» de la vida de trabajo en el mar, de la que todos esos relatos dan una visión característica. Sin embargo las estrategias de contención no son sólo modos de exclusión; pueden también tomar la forma de la represión en cierto sentido hegeliano más estricto de la persistencia del viejo contenido reprimido bajo la superficie formalizada ulterior. En efecto, he alegado en otro lugar que esa represión vertical y ese depósito de capas o sedimentación es la estructura dominante del texto modernista clásico[13]. A este respecto también, Conrad, como momento meramente emergente en tal estrategia, tiene cosas sugestivas y emblemáticas que mostrarnos, como lo atestigua la siguiente frase artística supremamente consciente, cuya triplicación flaubertiana es una virtual alegoría de los niveles manifiesto y latente en el texto:

> Por encima de la masa de durmientes, un tenue y paciente suspiro flotaba por momentos, exhalación de un sueño perturbado; y las breves vibraciones metálicas que irrumpían de pronto en las profundidades del barco, el áspero arañazo de una pala, el cierre violento de la puerta de un horno, estallaban brutalmente, como si los hombres que manejaban las misteriosas cosas allá abajo tuvieran los pechos llenos de una furiosa rabia; mientras que el alto casco esbelto del vapor avanzaba suavemente, sin un balanceo de sus mástiles desnudos, hendiendo continuamente la gran calma de las aguas bajo la inaccesible serenidad del cielo. [12]

Ideología, producción, estilo: por un lado el nivel manifiesto del contenido de *Lord Jim* —el problema moral de los «durmientes»— que nos deja creer que el «tema» de este libro es la valentía y la cobardía, y que se quiere que interpretemos en términos éticos y existencializadores; por otro, la mercancía verbal consumible final —la visión del barco—, la transformación de todas esas realidades en estilo y la obra de lo que llamaremos ahora la estrategia impresionista del modernismo cuya función es desrealizar el contenido y hacerlo asequible para el consumo en algún nivel puramente estético; mientras que en medio de estos dos, el breve sonido en el cuarto de calderas que empuja al barco marca la presencia debajo de la ideología y de la apariencia de ese trabajo que produce y reproduce el trabajo mismo, y que, como la atención de Dios en el idealismo berkeleyano, sostiene la fábrica entera de la realidad continuamente en el ser, como Marx se lo recordó a Feuerbach en una de las más dramáticas peroratas de *La ideología alemana*:

> Así sucede que en Manchester, por ejemplo, Feuerbach no ve sino fábricas y máquinas allí donde hace cien años sólo se veían ruecas y telares, o en la Campagna romana no ve sino pastizales y pantanos allí donde en tiempos de Augusto no habría encontrado sino viñas y villas de capitalistas romanos. Feuerbach habla en particular de la percepción de la ciencia natural; menciona secretos que sólo se

[13] «Modernism and its repressed: Robbe-Grillet as anti-colonialist», *Diacritics*, VI, Nº 2 (verano 1976), pp. 7-14.

revelan al ojo del físico y químico; pero ¿dónde estaría la ciencia natural sin la industria y el comercio? Hasta esa ciencia natural «pura» recibe una meta, así como un material, sólo a través de la actividad sensoria de los hombres. Esta actividad, esta incesante labor y creación sensorial, esta producción, es hasta tal punto el fundamento de todo el mundo sensorio tal como existe hoy, que si se interrumpiera tan sólo por un año, Feuerbach no sólo encontraría un cambio enorme en el mundo natural, sino que pronto encontraría que el mundo entero de los hombres y su propia facultad perceptiva, y hasta su propia existencia, estaban ausentes[14].

Así, el acompañamiento del cimiento de la producción material sigue por debajo de las nuevas estructuras formales del texto modernista, como en efecto no podría dejar de hacer, pero convenientemente sofocado e intermitente, fácil de desatender (o de reescribir en los términos de la estética, de la percepción sensorial, como aquí de los sonidos y la inscripción sonora de una realidad que preferimos no conceptualizar), con una permanencia que en último término sólo es detectable con los elaborados contadores geiger hermenéuticos del inconsciente político y la ideología de la forma.

Esta realidad de la producción es por supuesto solidaria de la visión intermitente de la función económica del mar y del innegable y agudo sentido de la naturaleza y la dinámica de la penetración imperialista que tiene Conrad. Pronto veremos cómo incluso la conciencia de este último tipo histórico y económico es «manejada» en el texto mismo. En cuanto a la relación productiva de los seres humanos con la naturaleza, alegaré que la conciencia que tiene Conrad de este componente último de la realidad social (así como de su contenido de clase bajo el capitalismo: la «furiosa rabia» de los sonidos ahogados) es desplazada sistemáticamente de dos maneras diferentes. La primera consiste en recodificar el polo humano del proceso laboral en los términos del mito ideológico entero del resentimiento que esbozamos en nuestro capítulo precedente. En efecto, el relato de *El negro del «Narcissus»*, con su fuerza avasalladora y su pasión ideológica, puede caracterizarse a este respecto como una larga tirada contra el resentimiento; la obra concluye con la transformación de su villano, Donkin, epítome del hombre de resentimiento, en un organizador del trabajo (que «sin duda se gana la vida discutiendo con repugnante elocuencia sobre el derecho a la vida del trabajo»[15]). El otro polo del proceso laboral, esa naturaleza que es su objeto material y su sustrato, se reorganiza entonces estratégicamente alrededor de las grandes estrategias de contención conceptual de la época, lo que solemos llamar existencialismo, y se convierte en el pretexto de la producción de una nueva metafísica —un nuevo mito sobre el «significado» de la vida y el absurdo de la existencia humana frente a la malévola Naturaleza. Estas dos estrategias —el resentimiento y la metafísica existencializante— permiten a Conrad recontener su relato y reelaborarlo en términos dramáticos, en un

---

[14] Karl Marx & Friedrich Engels, *The German ideology* (Moscú: Progress, 1976), p. 46. [Hay ed. española: *La ideología alemana*]

[15] Joseph Conrad, *The Nigger of the «Narcissus», Typhoon and other stories* (Harmondsworth: Penguin, 1963), p. 143.

subsistema de bien y mal que vuelve a tener ahora villanos y héroes. Así pues no es ningún accidente que la primera experiencia que tiene Jim de la violencia del mar esté inmediatamente codificada para nosotros en términos existenciales, en los que el mar, fuente de esa violencia demente, se convierte en el gran adversario del Hombre, de manera muy parecida a la manera en que la visión del absurdo de Camus reescribe una naturaleza esencialmente no humana en un personaje antropomórfico, un Dios vengativo («el primer asesino, porque nos hizo mortales»):

> Una sola vez de todo aquel tiempo volvió a tener la vislumbre de la severidad en la furia del mar. Esta verdad no se muestra tan a menudo como podría pensarse. Hay muchas sombras en el peligro de las aventuras y los ventarrones, y sólo de vez en cuando aparece en el rostro de los hechos una violencia de intención siniestra —ese algo indefinible que impone a la mente y el corazón del hombre la convicción de que esa complicación de accidentes o esas furias elementales llegan a él con un propósito de maldad, con una fuerza incontrolable, con una crueldad desenfrenada que se propone arrancarle su esperanza y su miedo, el dolor de su fatiga y su añoranza del descanso: que se propone aplastar, destruir, aniquilar todo lo que ha visto, sabido, amado, gozado y odiado; todo lo que es inapreciable y necesario —la luz del sol, las memorias, el futuro—, que se propone barrer a fondo todo el mundo precioso fuera de su vista con el simple y abrumador hecho de quitarle la vida. [7]

Pero si creemos esta versión del texto, esta particular estrategia de reescritura con la que Conrad se propone dejar sellado el proceso textual, entonces todo lo demás se sigue, y *Lord Jim* se convierte de veras en lo que no cesa de decirnos que es, a saber un cuento de valentía y cobardía, una historia moral y una lección objetiva sobre las dificultades de construir un héroe existencial. Alegaré que este «tema» ostensible o manifiesto de la novela no debe tomarse por su valor aparente más de lo que haríamos con la sensación inmediata que tiene el soñador al despertar de en qué consistía su sueño. Sin embargo, como se trata de un argumento complejo, que en último término sólo quedará validado por el resto del presente capítulo, sugeriré simplemente, en este punto, que nuestro asunto como lectores y críticos de la cultura es «alejar» este tema manifiesto de una manera brechtiana, y preguntarnos por qué habría de esperarse que supongamos, en la mitad del capitalismo, que la recitación estética de la problemática de un valor social desde un modo de producción bastante diferente —la ideología feudal del honor— no necesite ninguna justificación y deba esperarse que sea de interés para nosotros. Semejante tema debe significar *otra cosa*: y eso incluso si escogemos interpretar su sobrevivencia como un «desarrollo desigual», un traslape no sincrónico en la experiencia y valores del propio Conrad (la Polonia feudal, la Inglaterra capitalista).

Sea como sea, con la problemática del existencialismo y la confrontación heroica al maligno absurdo de la Naturaleza, estamos obviamente muy lejos del proceso productivo con que empezamos; la capacidad de la nueva estrategia para desplazar con ello las realidades indeseadas se vuelve clara. Volveremos a la función estratégica de la ideología del resentimiento más tarde; por el momento vendría al caso una reflexión sobre la relación paradójica entre el trabajo y ese no-

espacio, esos lugares de contención narrativa estratégica (tales como el mar) que son tan esenciales en lo que la Escuela de Francfort llamó la «degradación» de la cultura de masas (es decir la transformación de materiales anteriormente realistas en diversiones repetitivas que no presentan ningún peligro particular o resistencia al sistema dominante). La paradoja consiste en la relación entre la materia prima narrativa peculiarmente desagradable del mar —no sólo la del ejercicio puramente físico y la exposición a los elementos, sino también la del aislamiento, la privación sexual y cosas así— y las fantasías de sueño diurno del público masivo, para el que van destinadas tales «diversiones». Estas paradojas no son nuevas en la teoría estética (piénsese por ejemplo en el problema clásico del placer estético de la tragedia, es decir de la más cabal contemplación de la muerte y de lo que aplasta la vida humana), pero en la cultura de consumo toman una significación intensificada. Pienso por ejemplo en ese género de la cultura de masas relativamente tardío, la «ópera del espacio»; entenderemos no pocas cosas de la cultura de masas y la operación ideológica de esta particular forma narrativa si logramos aprehender la dinámica de esa emoción puramente imaginativa y ese sentido de la aventura que los lectores encuentran en la contemplación de una de las situaciones físicamente más restrictivas en que puedan verse los seres humanos —si logramos sentir la relación íntima que hay entre la experiencia libidinalmente gratificante de la lectura de semejantes textos y la privación sensorial inimaginablemente despojada que es su contenido y la «verdad vivida» de la experiencia del vuelo espacial. La nave espacial intergaláctica es, en todo caso, un avatar de los barcos mercantes de Conrad, proyectado a un mundo que desde hace mucho ha sido reorganizado en un sistema mundial capitalista sin lugares vacíos.

Problemas análogos se plantean, por consiguiente, cada vez que escogemos articular las discontinuidades genéricas del texto de *Lord Jim*: ya entendamos el modernismo estilístico como la represión de un realismo más totalizador expresado y recontenido o manejado a la vez dentro del relato en su conjunto; o ya, por el contrario, registremos la emergencia de algo así como el discurso naciente de la cultura de masas de una leyenda degradada a partir de aquel discurso bastante diferente, de alta cultura o textual, del episodio del *Patna*. Tal como lo sugerimos en nuestros comentarios sobre el género en el capítulo 2, las categorías de periodización utilizadas en semejantes lecturas complicadas en efecto si las tomamos como ejercicio de diacronía lineal, en la que parecen generar las habituales preguntas incontestables sobre el establecimiento cronológico de tal o cual «ruptura» o tal o cual «emergencia» sólo son significativas a condición de que entendamos que se alimentan de una ficción lineal o constructo diacrónico únicamente con el fin de construir un modelo sincrónico de coexistencia, de desarrollo no sincrónico, de traslape temporal, la presencia simultánea dentro de una estructura textual concreta de lo que Raymond Williams llama discursos «residuales» y «emergentes» o anticipatorios[16].

[16] Raymond Williams, *Marxism and literature* (Oxford: Oxford University Press, 1977), pp. 121-127.

En último término, sin embargo, la justificación de esta clase de desconstrucción y reconstrucción del texto de *Lord Jim* no puede ser inmanente, sino que deriva de la yuxtaposición con las posibilidades más plenamente logradas de *Nostromo* como texto acompañante: es el nuevo marco colectivo de esa segunda novela, los términos explícitamente socioeconómicos de su visión narrativa, y sobre todo la transformación de sus estrategias de contención, a partir de aquellas otras todavía estrechamente físicas del mar y sus barcos estancos, en la geografía nacional y política de las últimas novelas, el que por contraste nos permite, como veremos, formular más concretamente los límites estructurales del experimento narrativo anterior.

II

Podría abogarse en favor de la lectura de Conrad no como un modernista de primera hora, sino más bien como una anticipación de esa cosa ulterior y bastante diferente que hemos llamado ya sea textualidad, *écriture*, post-modernismo o escritura esquizofrénica. Ciertamente, la primera parte de *Lord Jim* es uno de los ejercicios más deslumbrantes de producción textual sin respiro que pueda ofrecer nuestra literatura, una secuencia autogeneradora de frases para la que la narración y el narrador son meros pretextos, la realización de un mecanismo de libre asociación narrativa casi al azar, en la que la generación aleatoria y aparentemente incontrolable e inverificable de nuevos detalles y nuevo material anecdótico a partir del viejo —que atiborra la exposición todo el tiempo, de tal manera que acaba por presentar el contenido narrativo tan exhaustivamente como cualquier estética representacional— obedece a una lógica propia, hasta entonces no identificada en este texto tomado por sí mismo, pero que en la mirada atrás de la estética textual emergente de nuestra propia época, podemos ver claramente que es la textualidad que nace ya adulta. En esta visión pues, Conrad sería tan arcaico, tan regresivo y pasado de moda como para ser al mismo tiempo post-moderno y más moderno que cualquiera de sus contemporáneos. Está claro que regresar desde la primacía de la categoría narrativa jamesiana del punto de vista a la ficción más antigua de la situación del narrador de historias y la narración de historias equivale a expresar impaciencia ante la enajenación objetiva pero cada vez más intensa del libro impreso, esas novelas de bolsillo a la rústica que «una vez que han sido escritas... son arrojadas por todas partes entre quienes pueden o no entenderlas y no saben a quién deben contestar y a quién no: y si son maltratadas o violadas no tienen padres que las protejan; y no pueden protegerse o defenderse a sí mismas»[17]. La ficción representacional de una situación de narración de historias organizada alrededor de Marlow señala la vana tentativa de volver a conjurar la vieja unidad de la institución literaria, de regresar a esa vieja situación social concreta de la que la transmisión narrativa no era más que una

[17] Platón, *Fedro*, parágrafo 275. La exégesis moderna más influyente de este pasaje es la de Jacques Derrida, «La pharmacie de Platon», en *La dissémination* (París: Seuil, 1972), especialmente pp. 164-179.

parte, y de la que el público y el bardo o narrador de historias son componentes intrínsecos (aunque no necesariamente visibles o inmediatamente presentes): tales instituciones literarias, que fueron alguna vez formas genuinas o concretas de relaciones sociales, han sido desbaratadas desde hace mucho por los efectos corrosivos de las relaciones de mercado, y, como tantas otras instituciones tradicionales, orgánicas, precapitalistas, fragmentadas sistemáticamente por ese proceso reorganizativo característico del capitalismo que describió Weber bajo el término de *racionalización*[18]. Las viejas maneras heredadas de hacer las cosas se rompen en sus partes componentes y se reorganizan con vistas a una mayor eficacia de acuerdo con la dialéctica instrumental de los medios y los fines, proceso que equivale a una virtual suspensión o puesta entre paréntesis de los fines mismos y abre así la perspectiva ilimitada de una completa instrumentalización del mundo: las instituciones culturales difícilmente podrían esperar resistir a este proceso universal, que cercena al sujeto del objeto y lo coloniza estructuralmente por separado, produciendo jerarquías o funciones de acuerdo con su uso técnico (así, las partes cuantificadoras, «racionales», de la psique han de desarrollarse, en realidad sobredesarrollarse, mientras que a las funciones más arcaicas —los sentidos, o ciertos tipos de pensamiento— se les permite vegetar en una especie de atraso).

Así el libro o texto impreso es arrancado de su posición concreta dentro de una situación social y comunicativa funcionante y se convierte en un objeto libremente flotante, el cual, como observa Platón, «tiene la actitud de la vida, pero si se le hace una pregunta guarda un silencio solemne... Pensaría uno que [esos textos impresos] tienen inteligencia, pero si se quiere saber algo y se les hace una pregunta, el hablante da siempre una misma respuesta[19]». Flaubert es el locus privilegiado de este desarrollo, que designa el término *cosificación* en su sentido más estricto; y la despersonalización del texto, el borrado de la intervención autoral, pero también la desaparición del horizonte de sus lectores que se convertirán en el *public introuvable* del modernismo, todo esto son otros tantos rasgos de los que se alimenta el proceso de cosificación, utilizando la vocación estética de Flaubert como un vehículo y modo de realización.

En esta situación, es sobradamente claro que la invención jamesiana del punto de vista (o mejor aún, la codificación por Henry James de esa técnica ya existente, su transformación de tal técnica en la más fundamental de las categorías narrativas, y el desarrollo de toda un estética a su alrededor) es un acto genuinamente histórico. Habiendo quedado el sujeto, por la lógica del desarrollo social, despojado de su objeto textual, este último debe construirse ahora de tal manera que lleve en sí el lugar del primero: el relato se convierte en el ruido de

[18] V. por ej. Max Weber, *The theory of social and economic organization*, trad. ingl. de A. M. Henderson y Talcott Parsons (New York: Free Press, 1974). Hemos anotado ya la relación entre este concepto y la noción en Lukács de la cosificación, que la incluye (*History and class consciousness*, especialmente pp. 83-110). La única manera propiamente materialista de volver a arraigar el fenómeno de la racionalización es sin embargo la que revela su relación funcional con el proceso laboral (v. Braverman, *Labor and monopoly capital*).

[19] Platón, *Fedro*, parágr. 275.

una tala que debe seguir *oyéndose* incluso cuando el bosque está vacío, puesto que su polo-sujeto, su organización por la recepción, está integrado en él. Lo que tal vez se entiende menos bien, incluso en nuestros días, respecto de la estética jamesiana, es hasta qué grado el punto de vista es también parte de toda una ideología. La actual polémica sobre la psicología del yo, las diversas filosofías del sujeto, el naciente contravalor de la fragmentación psíquica con su contraestética en el texto esquizofrénico, todas esas pajas en el viento sugieren una perspectiva desde la cual la operación jamesiana, en el nivel de la construcción del discurso estético, puede mirarse como parte de la estrategia de contención más general de una burguesía de fines del siglo XIX que sufre de los efectos retardados de la cosificación. La ficción del sujeto individual —el llamado individualismo burgués— había sido siempre, por supuesto, un elemento funcional clave en la revolución cultural burguesa, la reprogramación de los individuos para la «libertad» y la igualdad de la pura equivalencia del mercado. A medida que esa ficción se hace cada vez más difícil de sostener (o, para utilizar la terminología un poco mítica de la Escuela de Francfort, a medida que la vieja «autonomía» del sujeto burgués se pierde cada vez más bajo los efectos de la desintegración y la fetichización), se generan mitos más desesperados de la persona, muchos de los cuales están todavía vigentes. El punto de vista jamesiano, que llega al ser como una protesta y una defensa contra la cosificación, acaba por proporcionar un poderoso instrumento ideológico para la perpetuación de un mundo cada vez más subjetivizado y psicologizado, un mundo cuya visión social es la de una universal relatividad de mónadas en coexistencia, y cuyo *ethos* es la ironía y la teoría freudiana de la proyección y la terapia de la adaptación-a-la-realidad. Este es el contexto en que la notable transformación de Henry James, de un hombre de letras menor del siglo XIX en el más grande novelista de los años 1950, puede apreciarse mejor.

Tal vez quede también más claro ahora por qué el lugar histórico de Conrad en este desarrollo es inestable: revivir la anticuada presencia de la intervención autoral, incluso *dentro* del texto, como representación nostálgica más que como manierismo victoriano, es proponer una solución imposible, cuya condición de posibilidad es la situación ambigua del servicio mercante y la profesión marina. A la vez, la elaborada hermenéutica narrativa de Conrad —¿qué sucedió realmente?— ¿quién lo sabe todo? ¿qué impresiones tienen las gentes que sólo poseen esta o aquella pieza del rompecabezas?— tiende a reforzar y apoyar con poderosas demostraciones narrativas precisamente esa ideología de la relatividad de las mónadas individuales evocada más arriba (en efecto, cuando, como en *Chance*, Conrad intenta un tema «conductor», el resultado es una mediocre imitación de James, del mismo modo que las mujeres de Conrad tienden a reproducir todo lo que hay de insatisfactorio en los «eunucos femeninos» de James sin ninguna de las intensidades más espléndidas del discurso narrativo de este último).

Hay pues un Conrad modernista que puede, mucho más fácilmente que Ford, reescribirse como un Henry James de segunda fila. Pero había también otras tendencias objetivas en los grandes dilemas narrativos y estéticos del alto capitalismo que no se desarrollan en la dirección de la solución jamesiana: en

realidad el punto de vista está lejos de ser una parte tan estable como suele creerse de la práctica narrativa de Flaubert, mientras que hasta las utilizaciones del punto de vista clásico en Flaubert generan a veces una problemática bastante diferentes de la que encontraremos en James. Pienso particularmente en el comentario de Jean Rousset sobre el arte de Flaubert como arte de transiciones[20]: hay aquí un desplazamiento fundamental, y lo que es esencial para la producción del texto no es, como en James la construcción de una perspectiva observacional y psíquica central dentro de la cual podríamos quedarnos por algún tiempo, sino más bien la cuestión bastante diferente de inventar modulaciones, pasajes-puente cromáticos, encadenamientos o montajes cinematográficos, que nos permitan deslizarnos de un punto de vista a otro. Tómese esta tendencia de la narrativa de Flaubert y amplíese fotográficamente hasta que su grano se vuelva visible; aparece entonces una textura narrativa enteramente nueva, y tenemos esa nueva superficie que es la primera mitad de *Lord Jim, écriture* que, acercándose a su presencia narrativa, a su centro anecdótico, niega la posibilidad de tal presencia y a la vez nos arroja a una producción todavía mayor de frases y a la frustración continuada de la presencia afirmada y negada. Sin embargo esta textura no es tampoco post-moderna, en la medida en que el contenido proyectado por ese libre juego de frases sobre el nivel ideológico resulta ser, como veremos, el ya más tradicional de lo existencial: buscar la plenitud narrativa, la presencia narrativa, es esencialmente buscar la unidad del acto, ponerla analíticamente en entredicho.

La mecánica de este particular proceso de textualización (hay muchos otros tipos) puede describirse tal vez de la mejor manera en los términos de esa lógica narrativa de lo aleatorio y lo accidental que, por lo menos a este respecto, Conrad comparte con el grupo de Bloomsbury y hasta con Joyce. Su libre juego está asegurado por la fragmentación inicial de la materia prima, que permite una relativa independencia entre el primer plano y el fondo, una especie de coexistencia entre los materiales radicalmente diferentes y hasta distintos del momento narrativo en cuestión. Cuando éstos se reorganizan de repente de tal manera que estén en una relación de generación textual unos con otros, se produce un choque como el de la sobredeterminación althusseriana: así los miembros de la familia aldeana cuyo juicio precede al del propio Jim no tienen absolutamente nada que ver con sus aprietos, pero su perro sirve como puente narrativo hacia el encuentro con Marlow (Jim se imagina que la observación «*Look at that wretched cur*» [«Mira ese miserable perro»] se refiere a él: p. 43). en semejante reajuste estructural lo que era secundario e inesencial en un momento se convierte en el centro y la dominante siguiente. Es bien sabido cómo los escritores de Bloomsbury, especialmente Forster y Woolf, hicieron de este difícil principio estético —difícil porque es el opuesto planeado del descarte; el detalle al principio no sólo tiene que parecer sino que ser efectivamente en extremo insignificante— todo un efecto de *pathos,* y quizá hasta una ética: personajes secundarios que son en realidad los héroes del relato, personajes aparentemente principales que de pronto

[20] Jean Rousset, *Forme et signification* (París: Corti, 1963), pp. 117-122.

se mueren, y así sucesivamente. En Conrad, sin embargo, no sólo este principio es más abiertamente un principio generativo (así, la figura central del propio Marlow es conjurada por la mirada de Jim que recorre el juzgado: p. 20[21]), está también lingüísticamente diversificada por el uso de modalidades, como veremos después en *Nostromo*, donde no únicamente el emplazamiento secundario del detalle, sino también, en especial, su modo —como por ejemplo optativo, condicional o lo que sea— opera la «accidentalización» inicial sobre la que se predica la inversión textual.

Desde la perspectiva del lenguaje, sin embargo, esta autogeneración del texto se traduce como la bullente emergencia y desaparición de otros tantos centros transitorios, que son ya menos puntos de vista que fuentes de lenguaje: cada nuevo detalle, cada nueva perspectiva sobre la anécdota trae al ser, como el centro mismo de su remolino, un nuevo hablante más, que es a su vez por el momento el centro transitorio de un interés narrativo que pronto volverá a barrerlo. Así resulta un poco más claro cómo lo que es arcaico en Conrad podía traslapar el momento jamesiano ya clásico y volverse post-modernista. Si los múltiples cambios narrativos en Conrad han de verse como ejercicios de libro de texto sobre el punto de vista, entonces tenemos que añadir algo que lo cambia todo: son el punto de vista concebido como inseparable del habla, de la materialidad del lenguaje[22]. En esta inversión histórica y dialéctica, el juego de rueca de Conrad se convierte en el epígrafe de un pensamiento que ha descubierto lo simbólico; James, por otra parte, si manifiesta, junto con otros modernismos, una vigorosa práctica de lo simbólico y de la invención lingüística, está todavía teóricamente encerrado en categorías no-simbólicas, esencialmente «expresivas». Para él, el punto de vista sigue siendo asunto psicológico, asunto de conciencia; pero el descubrimiento de lo simbólico en su sentido más amplio (desde Saussure hasta la semiótica, o desde Wittgenstein hasta Whorf por un lado y hasta Derrida por el otro) es el más puro repudio precisamente de nociones como «conciencia» y «psicología».

III

Sin embargo Conrad es también un novelista de fines del siglo XIX, y eso de una manera bastante diferente de lo que se ha sugerido hasta ahora. Las afiliaciones de este Conrad particular son menos con Henry James que con Proust, y desde esta perspectiva su deuda con Flaubert resulta igualmente modificada, pues los textos pertinentes son ahora los que practican esa imaginería alucinatoria en que la teoría positivista de la percepción fue anticipada y

[21] Una interesante analogía es la que presenta ese momento de la escena del juicio en *L'étranger* de Camus en que la mirada de Meursault conjura al testigo ideal en la persona del joven periodista que es el propio Albert Camus.

[22] Sobre la dialéctica entre el habla y la escritura en Conrad, v. Edward Said, «Conrad: The presentation of narrative», *Novel*, 7 (invierno 1974), pp. 116-132.

legitimada *avant la lettre.* Lo que hay que subrayar aquí es la íntima relación dialéctica entre esta ideología propiamente positivista del dato sensorial y la noción de «conciencia» que la acompaña —una teoría científica o seudocientífica que es ideológica en la medida en que proyecta toda una concepción de las relaciones sujeto-objeto, toda una visión de la «naturaleza humana» que no puede dejar de ser a la vez toda una política o filosofía de la historia—, así como todo un movimiento estético que suele juzgarse en oposición con ella (y de hecho profundamente antipositivista de espíritu), a saber el impresionismo. Alegaré, por un lado, que tanto el positivismo en cuanto producción ideológica como el impresionismo en cuanto producción estética deben entenderse en primer lugar en los términos de la situación concreta a la que ambos son respuestas: la de la racionalización y cosificación en el capitalismo de fines del siglo XIX. Por otra parte, quiero mostrar que Conrad puede situarse históricamente del mejor modo si entendemos su práctica del estilo como el equivalente literario y textual de la estrategia impresionista en pintura (de donde su parentesco con el más grande de todos los impresionistas literarios, Proust). Pero estas afirmaciones sólo serán útiles en la medida en que entendamos que la estrategia impresionista, aunque es la dominante en el modernismos clásico, no es sino una de las que están estructuralmente a disposición de los modernistas (el mucho menos frecuente expresionismo es otra): entender de esta manera la producción estilística es liberarnos de la monotonía de la historia formal proyectada por la ideología del propio modernismo (cada nuevo estilo es una ruptura con el pasado, la historia de los estilos es simplemente la suma total de todos esos cambios e innovacciones radicales), y sustituirla por la posibilidad de leer un estilo dado como una solución proyectada, en el nivel estético o imaginario, a una situación genuinamente contradictoria en el mundo concreto de la vida social cotidiana.

Leer la «voluntad de estilo» de Conrad como un acto socialmente simbólico implica la práctica de la *mediación.* operación que hemos caracterizado ya (en el capítulo 1) como la invención de una terminología analítica o código que puede aplicarse por igual a dos o más objetos o sectores del ser estructuralmente distintos. Como alegamos allí, no es necesario que estos analísis sean homólogos, es decir que cada uno de los objetos en cuestión se vea como haciendo lo mismo, como teniendo la misma estructura o emitiendo el mismo mensaje. Lo que es decisivo es que, pudiendo usar el mismo lenguaje sobre cada uno de esos objetos o niveles de un objeto bastantes diferentes podamos restaurar, por lo meno metodológicamente, la unidad perdida de la vida social, y demostrar que ciertos elementos ampliamente distantes de la totalidad social son en último término parte del mismo proceso histórico global.

En el caso presente, esto significa la invención de una descripción de la práctica estilística conradiana (y de la de la pintura impresionista) que sea adecuada en sus propios términos y haga justicia a la autonomía o semiautonomía del lenguaje estético, pero que al mismo tiempo, al articular la descripción de un tipo bastante diferente de realidad —en este caso, la organización y la experiencia de la vida diaria durante el auge imperialista del capitalismo industrial— nos permita pensar juntas esas dos realidades distintas de una manera significativa (y

la causalidad, que mucho tiempo fue el espantajo utilizado para ahuyentar a la gente de las mediaciones sociales de esta clase, no es sino uno más de esos posibles significados, sólo uno más de las posibles relaciones que pueden darse entre tales términos distintos).

Ha quedado ya claro sin duda para el lector que el código mediador que me ha parecido más útil aquí es el que Weber llamó racionalización y Lukács cosificación. Pero es preciso recordar también al lector que el marxismo conoce otros numerosos códigos de esta clase, de los que los más obvios son la clase social, el modo de producción, la enajenación del trabajo, la «mercancialización», las diversas ideologías de la Otredad (sexo o raza) y la dominación política. La selección estratégica de la cosificación como código para leer e interpretar el estilo de Conrad no constituye la elección de una clase de marxismo (digamos el marxismo lukácsiano) en detrimento de otras, sino que es una opción abierta a todos los marxismos inteligentes y parte de la riqueza del propio sistema marxiano.

Dicho lo cual, falta mostrar cómo el lenguaje de la cosificación y la racionalización, cuya aplicabilidad a la creciente estandarización de la vida diaria capitalista hemos argumentado ya, puede ser útil para dar cuenta del estilo, ya sea literario o pictórico. Tenemos efectivamente que poner de inmediato alguna distancia entre nuestro propio uso del concepto y el que se encuentra en las diversas descripciones tardías del modernismo que da Lukács[23], en las que el término cosificación es una simple abreviatura del juicio de valor y del repudio por asociación de los diversos estilos modernos. Sin embargo Lukács no se equivocaba al establecer la conexión entre el modernismo y la cosificación de la vida diaria: su error consistió en haberlo hecho de manera tan ahistórica y en haber hecho de su análisis la ocasión de un juicio ético más que de una percepción histórica. Como veremos pronto, los términos mismos del juicio —progresista o reaccionario— no son erróneos, con tal de que lleven a un sentido mayor de la complejidad y la ambivalencia dialéctica de la historia y no a su simplificación dogmática.

Hemos sugerido que el proceso de racionalización debe describirse ante todo y sobre todo como el desmantelamiento analítico de las diversas unidades tradicionales o «naturales» [*naturwüchsige*] (grupos sociales, instituciones, relaciones humanas, formas de autoridad, actividades de naturaleza cultural e ideológica así como productiva) en sus componentes con vistas a su «taylorización», es decir a su reorganización en sistemas más eficaces que funcionan de acuerdo con una lógica instrumental, o binaria, de fines y medios. Hemos rozado también la pérdida inherente a este proceso, la disolución masiva de las instituciones y relaciones sociales tradicionales que se inicia en la metrópoli del capitalismo (ver Thomas Moore sobre la clausura) y se extiende en último término hasta los

[23] Por ejemplo, «Healthy or sick art?» y «Narrate or describe?», en Georg Lukács, *Writer and critic*, trad. ingl. de A. D. Kahn (Nueva York: Grosset & Dunlap, 1970), así como el más mesurado *Realism in our time*.

últimos vestigios de las relaciones sociales precapitalistas en las partes más visiblemente insignificantes y atrasadas del globo —que nuestro primer texto designa como la aldea de Patusan, mientras que la novela posterior trata con más congruencia de pensar este proceso en los términos de la región entera de Costaguana. Debe subrayarse que los efectos destructivos del capitalismo, a la vez irreversibles y fatales para las viejas formas sociales, no se deben particularmente a una planificación consciente por parte de los hombres de negocios, que no son ni personalmente malvados ni tampoco, al menos en las etapas tempranas de este proceso, expertos conscientes de la eficacia. El proceso es más bien objetivo y se lleva a cabo, o por lo menos se pone en marcha, de manera impersonal, por la penetración de una economía monetaria y la consiguiente necesidad de reorganizar las instituciones locales sobre una base de dinero (ese rasgo del proceso que Balzac subraya progresivamente aunque con nostalgia en sus pinturas de una aristocracia campesina minada por las relaciones de mercado).

Lo que no hemos señalado todavía, sin embargo, y que es decisivo para el análisis mediador que queremos emprender de las relaciones entre la cosificación y el estilo, es la existencia de un tercer término: un término que no es ni la vieja institución o *Gemeinschaft*[24] ni el nuevo sistema mecánico e instrumental que la sustituye, sino que está constituida por los subproductos y formaciones secundarias arrojados en el transcurso de la transición. La analogía química sugiere en efecto que hay muy pocas transformaciones moleculares que no vayan acompañadas de materiales de desecho secundarios de una y otra clase. La terminología de la fragmentación sugiere una formulación alternativa, en la que el análisis y segmentación sistemáticos de las viejas unidades van acompañados de la autonomización creciente, o por lo menos de la semiautonomía, de las nuevas partes constituyentes emergentes. Así, para proseguir nuestra anterior ilustración de la división del trabajo que está en obra en el interior de la psique (Adam Smith y Schiller son sin duda los primeros grandes teóricos de este acontecimiento histórico), las funciones «racionales», cuantificadoras, de la mente se vuelven privilegiadas de una manera tal que toman una precedencia estructural sobre las otras funciones, y una nueva forma de desarrollo desigual queda así perpetuada, en la cual los «adelantos tecnológicos» en la primera (por ejemplo la reproducción y desarrollo de tipos particulares de mentalidades científicas) corren parejas con el subdesarrollo sistemático de los poderes mentales arcaicos (la represión de lo estético en los Estados Unidos durante su industrialización y la correlativa represión de los sentidos culinarios, de lo que podría llamarse la libido gastronómica, en la Gran Bretaña y los Estados Unidos, son ejemplos obvios). Lo que tenemos

---

[24] La ideología adscrita a Conrad en Avron Fleischman, *Conrad's politics* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1967), p. 48: «escéptico en cuanto a la rectitud exclusiva de toda ideología o clase, pero porfiado en la esperanza de que puedan completarse mutuamente en un todo unificado —la comunidad orgánica de la nación», es desde la perspectiva marxista de lo más ambiguo. Quedará claro más abajo por qué no podemos aceptar tampoco la lectura análoga que hace Raymond Williams de *Nostromo*: «Lo que ha sucedido es la desaparición de un valor *social*» (Williams, *The English novel from Dickens to Lawrence* [Londres: Chatto & Windus, 1970], p 150). La paradoja de *Nostromo* es que nos es dado presenciar una *caída* sin que haya existido nunca un Edén para empezar.

que subrayar ahora es la manera en que cada una de esas regiones de la mente tiende a seguir su propio camino, a hacerse semiautónoma, y a proseguir su propio tipo de desarrollo histórico. Así la autonomización de las funciones cuantificadoras hace posible un salto inmenso en la producción de nuevas clases de formalización y es la precondición para que lleguen a existir niveles de abstracción hasta entonces inimaginables. Más importante aún en el presente contexto es que esto mismo es cierto para lo que venimos llamando las funciones no-instrumentales o arcaicas de la psique, muy especialmente aquí los sentidos mismos, y en particular el sentido de la vista.

La idea escandalosa de que los sentidos tienen una historia es, como observó Marx alguna vez, una de las piedras de toque de nuestra propia historicidad[25]; si, a pesar de nuestros pensamientos sobre la historia, seguimos sintiendo que los griegos, o mejor aún, que los pueblos primitivos eran muy parecidos a nosotros y en particular que vivían con sus cuerpos y sus sentidos de la misma manera, entonces no hemos hecho sin duda muchos progresos en el pensamiento histórico. En el caso de la vista, debería ser posible entender cómo la despercep-tualización de las ciencias —la ruptura respecto de seudociencias perceptuales como la alquimia, por ejemplo, la distinción cartesiana entre sentidos primarios y secundarios, y la geometrización de la ciencia más en general, que sustituye los objetos de estudio físicamente perceptibles por cantidades ideales— se acompaña de una relajación de las energías perceptivas. La actividad misma de la percepción sensoria no tiene adónde ir en un mundo donde la ciencia trata de cantidades ideales, y llega a tener un valor de cambio bastante exiguo en una economía dominada por consideraciones de cálculo, medida, beneficio y cosas así. Esta inusitada capacidad excedente de percepción sensorial sólo puede reorganizarse en una actividad nueva y autónoma, una actividad que produce sus propios objetos específicos, nuevos objetos que son ellos mismos resultado de un proceso de abstracción y cosificación, tales que las viejas unidades concretas quedan ahora partidas en dimensiones medibles por un lado, digamos, y puro color (o la experiencia del color puramente abstracto) por el otro. A semejante proceso puede aplicársele apropiadamente el término althusseriano de *sobredeterminación,* en la medida en que una fragmentación objetiva del llamado mundo exterior va compensada y acompañada por una fragmentación de la psique que refuerza sus efectos. Semejante fragmentación, cosificación, pero también producción, de nuevos objetos y actividades semiautónomos es claramente la precondición objetiva de la emergencia de géneros tales como el paisaje, en el que la visión de un objeto de otro modo insignificante (por lo menos tradicionalmente) —la naturaleza sin gente— llega a parecer una actividad que se justifica por sí misma. Un ejemplo todavía más pertinente es un estilo como el impresionismo, que descarta hasta la ficción operativa de un interés en los objetos constituidos del mundo natural, y ofrece el ejercicio de la percepción y la recombinación perceptual de los datos sensoriales como un fin en sí mismo.

[25] V. cap. 1, nota 41.

Esta es pues mi justificación para caracterizar la producción estilística de Conrad como una *estrategia estetizante:* el término no pretende ser un castigo moral o político, sino que se toma literalmente, como la designación de una estrategia que por una u otra razón trata de recodificar o reescribir el mundo y sus propios datos en los términos de la percepción como una actividad semiautónoma. Hemos presenciado ya este proceso en obra en un lugar clave, a saber en la frase que articulaba la infraestructura del barco y del texto —el cuarto de calderas— en el lenguaje del sentido del oído, desbrozando así secretamente la designación misma de una infraestructura y absorbiéndola en el término final del pasaje tripartito, en el reino de la imagen, transformándola con ello en una mercancía artística que se consume por la vía de su propia dinámica, es decir «percibiéndola» como imagen y dato de los sentidos.

En su mayor intensidad, en efecto, lo que llamaremos el sensorium de Conrad rehace virtualmente sus objetos, refractándolos a través del medio de un solo sentido, y más allá de eso, de una sola «iluminación» o coloración de ese sentido. La posibilidad de este tipo de abstracción sensorial está dada al principio, sin duda alguna, en el objeto —lo no terrestre del mar—, pero después regresa sobre ese objeto para rehacerlo de nuevo como algo nunca soñado en el cielo o la tierra. Quien dude de la vocación utópica del estilo de Conrad en esos momentos extremos de intensidad no tiene sino que releer pasajes como la siguiente descripción de la tormenta que se aproxima en *Typhoon*:

> En su ocaso el sol tenía un diámetro disminuido y un brillo pardo, sin rayos, como si un millón de siglos transcurridos desde la mañana lo hubieran llevado cerca de su fin. Un denso banco de nubes se hizo visible hacia el norte; tenía un siniestro tinte oliváceo, y yacía bajo e inmóvil encima del mar, parecido a un obstáculo sólido en el camio del barco. Avanzaba hacia él a tropezones como una criatura exhausta conducida a su muerte... La lejana oscuridad delante del barco era como otra noche vista a través de la noche estrellada de la tierra: la noche sin estrellas de las inmensidades más allá del universo creado, revelada en su abrumadora quietud a través de una fisura baja en cuya destellante esfera la tierra es el hueso[26].

Semejantes pasajes dan virtualmente forma a un nuevo espacio y una nueva perspectiva, un nuevo sentido de la profundidad, a partir del puro color, menos parecidos en eso, tal vez, al impresionismo occidental que a algunos de sus equivalentes eslavos, en particular al mundo del pintor ucraniano Kuindzhi. La presencia operativa de motivos de la metafísica de la entropía positivista o wellsiana de fines del siglo XIX (el sol disminuido, el fin del universo que se acerca, la noche del cosmos más allá de la noche de la tierra) es no-ideológica en la medida en que la relación convencional entre narrativa e ideología está aquí invertida. En esos pasajes descriptivos «purísimos», la función de la representación literaria no consiste en subrayar y perpetuar un sistema ideológico; este último se cita más bien para autorizar y reforzar un nuevo espacio representacional. Esta

[26] Conrad, *Nigger*, pp. 168, 171.

inversión vuelve pues la ideología del revés como un guante, despertando más allá de ella un espacio ajeno, fundando unos nuevos y extraños cielo y tierra sobre su forro invertido. En esa lucha agazapada entre ideología y representación, en que cada una trata secretamente de apropiarse de la otra y utilizarla para sus propios designios y propósitos, la alegoría ideológica del barco como mundo civilizado encaminándose hacia su destino queda subvertida por el sensorium inusitado, que, como algún planeta nuevo en el cielo nocturno, sugiere sentidos y formas de gratificación libidinal tan inimaginables para nosotros como la posesión de sentidos adicionales o como la presencia de colores no terrestres en el espectro.

En realidad, esta estrategia de estetización está en obra precisamente en esa construcción del punto de vista que Conrad parecía compartir con James; sin embargo opera para minar las estrategias características de la estética jamesiana de maneras que nos permiten, mejor que todas las que hemos identificado hasta ahora, calibrar la distancia histórica entres esas dos clases de textos. El modelo secundario que organiza el punto de vista jamesiano es la metáfora de la representación ideal o teatral. Como en el desarrollo de la perspectiva (que es a su vez el producto final de una metáfota teatral), el corolario estructural del punto de vista del espectador es la unidad de organización del espacio teatral y el escenario teatral; de ahí la repetición obsesiva a todo lo largo de la novela del siglo XIX de términos teatrales tales como «escena», «espectáculo» y «cuadro», que imponen al espectador una postura de aficionado al teatro respecto del contenido del relato. Tales términos abundan también en Conrad, pero están reapropiados por la vocación perceptual de su estilo, que mina la unidad de la metáfora teatral con la misma seguridad con que lo haría la atención de un visitante sordo o extranjero o esquizofrénico que sólo tuviera ojos para las combinaciones de color de tal o cual producción teatral. Conrad desplaza la metáfora teatral transformándola en una cuestión de percepción sensorial, en una experiencia virtualmente fílmica: «todo esto sucedió en mucho menos tiempo del que se necesita para contarlo, puesto que estoy tratando de interpretar para ustedes en la lentitud del habla el efecto instantáneo de las percepciones visuales» (*Lord Jim*, 30); pero es ésta una ambición que los novelistas anteriores a Flaubert concibieron cuando mucho intermitentemente, y aun así mediatizada por la categoría teatral del cuadro momentáneo con que el novelista de vez en cuando «sorprendía» a sus personajes. El prefacio a *The Nigger of the «Narcissus»*, sin embargo («Mi tarea, que estoy tratando de llevar a cabo, consiste, por medio del poder de la palabra escrita, en hacerles oír, hacerles sentir —consiste ante todo en hacerles *ver*. Eso y nada más, y eso lo es todo») no es una defensa de lo dramático, ni siquiera de una «pintura» jamesiana; es la declaración de independencia de la imagen como tal[27].

Hasta ahora hemos tendido a separar nuestra presentación del sujeto y del objeto de la racionalización, sugiriendo con ello que puede distinguirse entre la

[27] Se encontrará una exégesis de este Prefacio en Ian Watt, *Conrad in the Nineteenth Century*, pp. 76-88.

autonomización de la vista, la nueva ideología de la imagen, por un lado, y la fragmentación objetiva del mundo exterior, o de los objetos de la percepción, por otro. Pero estos dos fenómenos son rigurosamente idénticos: para ser leídas o vistas *qua* imágenes, o, siguiendo la descripción de Sartre, la desrealización[28], semejantes transformaciones del mundo en imágenes deben marcarse siempre como la reunificación de datos que eran originalmente caóticos o fragmentarios. Ambos términos del acto, la materia prima original y el producto final, perceptual, reunificado y lustroso, deben estar presentes dentro de la imagen:

> Mientras caminaba yo, había la clara luz del sol, un brillo demasiado apasionado para ser consolador, las calles llenas de revueltos trozos de color como un caleidoscopio estropeado: amarillo, verde, azul, blanco deslumbrante, la morena desnudez de un hombro descubierto, una carreta de bueyes con un toldo rojo, una compañía de infantería aborigen de cuerpo pardo y cabezas oscuras marchando con polvorientas botas lazadas, un policía aborigen en un uniforme sombrío de corte rabicorto y con cinturón de obvio cuero.[96]

En un sentido, el «caleidoscopio estropeado» de esta imagen es la miniaturización del proceso más amplio de la producción de texto en el nivel de la trama; o poniéndolo al revés, esta última puede verse como la proyección en el nivel de la trama de esa producción de estilo molecular, microscópico, en el nivel de las frases individuales. Lo que es importante subrayar es que la relación entre estos dos niveles no es una mera homología estática; sino que deben entenderse como dos ramas independientes del mismo proceso general. La más amplia fragmentación y reconstrucción de acontecimiento será abordada en secciones ulteriores de este capítulo; en cuanto a la experiencia presente que es algo así como la disociación del significado y la intelección respecto de lo inmediato y sensorial, Nietzche es indudablemente el primero que vivió plenamente lo que Barthes generaliza como rasgo dominante de la experiencia de lo moderno por excelencia:

> La pura y simple «representación» de lo «real», la descripción desnuda que «lo que es» (o lo que ha sido), muestra así resistir al sentido; esta resistencia reconfirma la gran oposición mítica entre *le vécu* [lo experiencial o la «experiencia vivida» o vivencia] (o lo vivo) y lo inteligible; bástenos recordar cómo, en la ideología de

[28] «Puede haber pues una causalidad de lo imaginario. La nada puede, sin dejar de ser la nada, producir efectos reales. En ese caso, ¿por qué no generalizar la actitud desrealizadora?... [Genet] quiere arrastrar lo real hasta lo imaginario y ahogarlo allí. El soñador debe contaminar a otros con su sueño, debe hacerlos caer en él: si ha de actuar sobre Otros, debe hacerlo como un virus, como un agente de desrealización... El tiempo queda invertido: el golpe del martillo no se da para-montar-el-tiovivo, sino que la feria, las futuras ganancias con que cuenta el propietario, el tiovivo, todo ese existe únicamente para provocar el golpe del martillo; el futuro y el pasado se dan al mismo tiempo para producir el presente. este tiempo regresivo y el tiempo progresivo que Genet sigue viviendo interfieren de repente, Genet vive en la eternidad. Mientras tanto, los puestos, las casas, el suelo, todo se vuelve escenario: en un teatro al aire libre, tan pronto como aparecen los actores los árboles son de cartón, el cielo se vuelve tela pintada. Al ser transformado en su gesto, el acto de pronto arrastra consigo la enorme masa del ser hacia lo irreal» (J. -P. Sartre, *Saint Genet*, trad. ingl. de Bernard Frechtman [Nueva York: New American Library, 1963], pp. 368-369, 375-376).

nuestros tiempos, la evocación obsesiva de lo «concreto» (en lo que exigimos retóricamente de las ciencias humanas, de la literatura, de las prácticas sociales) se escenifica siempre como un arma agresiva contra el sentido, como si, por medio de alguna exclusión *de jure*, lo que vive fuese estructuralmente incapaz de transportar sentido —y viceversa[29].

El problema de semejante descripción es el mismo que encontramos en el último Lukács: y en realidad cada uno de esto «diagnósticos» es la inversión y la imagen especular dialéctica del otro. Ambos en efecto leen la experiencia cultural de la imagen (o cualquiera de las otras formas que toma la disociación de los datos de los sentidos y el sentido en el discurso estético contemporáneo) como el mero reflejo de la realidad «infraestructural» moderna; sólo que allí donde la posición de Barthes-Nietzsche subraya la lucidez con que el escritor contemporáneo vive esta situación particular y sale adelante frente a ella (respecto de lo cual no queda claro si lo ven en términos históricos, como es el caso con la brecha análoga entre vida y esencia, *Leben* y *Wesen*, en la *Teoría de la novela* de Lukács, o si lo interpretan más bien a la manera existencial como el cimiento mismo de la existencia), el Lukács de los ensayos sobre el realismo castiga a este discurso estético moderno como refuerzo de la experiencia expresada con ello (la cosificación), proponiendo en su lugar una sustitución voluntarista de una especie de discurso estético (realismo progresista o crítico) cuyo mérito consiste presumiblemente en el hecho de que *no* refleja o expresa la fenomenología de la vida diaria bajo el capitalismo.

Es claro que no puede pedirse a la obra de arte misma que cambie el mundo o que se transforme en una praxis política; por otra parte, sería deseable desarrollar un sentido más agudo de la complejidad y ambigüedad de ese proceso vagamente llamado reflejo o expresión. Pensar dialécticamente sobre ese proceso significa inventar un pensamiento que vaya «más allá del bien y del mal» no aboliendo esas calificaciones o juicios, sino entendiendo su interrelación. En resumen, podemos sugerir que, como nos lo enseñó Nietzsche, el hábito juzgador del pensamiento ético de colocarlo todo en las categorías antagonistas del bien y el mal (o sus equivalentes binarios) no es solamente un error sino que está objetivamente arraigado en el carácter inevitable e inescapablemente central de cada conciencia individual o sujeto individual: lo que es bueno es lo que me pertenece, lo que es malo es lo que pertenece al Otro (o a cualquier variación dialéctica de esa oposición no-dialéctica: por ejemplo, Nietzche mostró que la caridad cristiana —lo que es bueno es lo que está asociado al Otro— es una simple variante estructural de la primera oposición). La solución nietzcheana a este hábito ético constitutivo del sujeto individual —el Eterno Retorno— resulta para la mayoría de nosostros a la vez intolerable en su rigor e ingeniosa de manera poco convincente en la prestidigitación con que propone desesperadamente la cuadratura de su círculo. Lo que suele entenderse menos es que la dialéctica se enfrenta también a esa misma cuestión, y que propone una posición bastante

[29] Roland Barthes, «L'effet de réel», *Communications*, n.º 11 (1968), p. 87.

diferente (esta vez fuera del sujeto, en lo transindividual, o en otras palabras en la Historia) desde la cual trascender el doblez de lo meramente ético. El debate mordernista es una excelente ocasión para demostrar esta vocación del pensamiento dialéctico y la originalidad con que historiza las categorías éticas, las categorías del sujeto individual.

Es claro que unas nociones como «progresista» y «regresivo» son simples categorías éticas proyectadas sobre fenómenos políticos e históricos[30]: en el marxismo clásico (pero también en Hegel), estas categorías sólo se mantienen fundidas en todo un nuevo orden de pensamiento gracias al concepto de inevitabilidad histórica. Así, en el *Manifiesto comunista,* Marx mostró que el papel históricamente revolucionario de la burguesía (que «durante su gobierno de escasos cien años ha creado unas fuerzas productivas más maxivas y colosales que todas las generaciones precedentes juntas[31]) corre parejas con todo un catálogo de desolaciones que van desde la destrucción de las viejas formas sociales hasta la degradación de los valores y actividades de los individuos y su transformación en puro valor de cambio. Pensar dialécticamente en inventar un espacio desde donde pensar juntos y de una sola vez esos dos rasgos idénticos y sin embargo antagonistas: en eso el pensamiento dialéctico se relaciona con el pensamiento trágico, o mejor aún, es la inversión colectiva y «cómica» de este último.

En el presente contexto de análisis cultural, quisiera proponer identificar esos dos rasgos gemelos negativo y positivo de un fenómeno dado —lo que en el terreno de las fuerzas políticas el marxismo llama tradicionalmente reaccionario y progresista— con los términos «ideológico» y «utópico», quedando entendido que la palabra «ideología» se usa aquí en su sentido más restringido y peyorativo (puede tener otros), mientras que el término «utópico» pretende hacer eco a la manera de Ernst Bloch a una perspectiva marxista del futuro más que la premarxista denunciada por Engels y Marx en el llamado socialismo utópico[32].

Que el modernismo es a su vez una expresión ideológica del capitalismo, y en particular de la cosificación de la vida diaria que éste opera, es cosa a la que podemos conceder una validez local. Por lo menos ha sido posible mostrar que las precondiciones objetivas del modernismo de Conrad deben buscarse en la

---

[30] Se encontrará una tentativa convincente de leer la novela como crítica del imperialismo en Stephen Zelnick, «Conrad's *Lord Jim*: Meditations on the other hemisphere», *Minnesota Reivew,* n.º 11 (otoño 1978), pp. 73-89. Estoy en deuda con el trabajo de Zelnick presentado en el First Summer Institute of the Marxist Literary Group en St. Cloud, Minnesota, en julio-agosto de 1977, por haber estimulado las formulaciones del presente capítulo. Explicaré en la Conclusión por qué me parece que cualquier esfuerzo de la crítica marxista por articular el contenido «progresista» de una obra clásica —como lo hace el artículo de Zelnick— necesita acompañarse de un recordatorio de lo que es esencialmente «reaccionario» en ella, como lo son innegablemente tantas cosas en Conrad. (Como principio más general, esto puede aplicarse a Fleishman e incluso a algunas de las interpretaciones de Raymond William; v. más arriba, nota 24).

[31] Marx y Engels, *Manifiesto comunista,* p. 83 en la trad. ingl. en *On revolution*, ed. Padover.

[32] V. más abajo, Conclusión. Parto de la esperanza, aquí y en otros lugares, de que la resonancia involuntaria e inaplicable del uso por Mannheim de esta fórmula se haya desvanecido ya en los espíritus de la mayoría de los lectores.

creciente fragmentación a la vez del mundo exterior racionalizado y de la psique colonizada. Y sin duda hay un sentido en que tal «expresión» fiel de la lógica subyacente de la vida diaria del capitalismo nos programa para ello y nos ayuda a sentirnos cada vez más en nuestra casa en aquello que, de otra manera —para un viajero del tiempo de otra formación social—, sería una realidad desoladoramente enajenante. Mirado de esta manera, entonces, el modernismo puede verse como una etapa tardía de la revolución cultural burguesa, como una fase final y extremadamente especializada de ese inmenso proceso de transformación superestructural por la cual los habitantes de las viejas formaciones sociales son reentrenados para toda la vida, cultural y psicológicamente, en el sistema de mercado.

Sin embargo el modernismo puede leerse a la vez como una compensación utópica de todo lo que acarrea la cosificación. Hemos subrayado la semiautonomía de los sentidos fragmentados, la nueva autonomía y la lógica intrínseca de sus objetos, abstractos desde ese momento en adelante, tales como el color o el puro sonido; pero es precisamente esta nueva semiautonomía y la presencia de esos productos de desecho de la racionalización capitalista las que abren un espacio vital en el que el opuesto y la negación de esa racionalización puede experimentarse, por lo menos imaginativamente. La creciente abstracción del arte visual muestra pues que no sólo expresa la abstracción de la vida diaria y presupone la fragmentación y la cosificación, sino que constituye también la compensación utópica de todo lo que se ha perdido en el proceso de desarrollo del capitalismo —el lugar de la cualidad en un mundo cada vez más cuantificado, el lugar de lo arcaico y del sentimiento en medio de la desacralización del sistema de mercado, el lugar del puro color y la intensidad dentro de la grisura de la extensión medible y la abstracción geométrica. Lo perceptual es en este sentido una experiencia históricamente nueva, que no tiene equivalente en los viejos tipos de vida social. A la vez esta vocación de lo perceptual, su misión utópica como transformación libidinal de una realidad cada vez más deseada y represiva, sufre una final mutación política en los movimientos contraculturales de los años 1960 (en cuyo punto la ambigüedad del impulso se hace también más pronunciada, y el recordatorio del valor «ideológico» correlativo de lo perceptual como expresión de la fragmentación psíquica resulta una vez más políticamente oportuno). Nuestra preocupación presente consiste en respetar el valor ambivalente del impresionismo de Conrad, esa ambigüedad en el corazón mismo de su voluntad de estilo que es la única que lo hace un acto complejo e históricamente interesante, y le asegura una vitalidad fuera del museo cultural. Mirada como ideología y utopía a la vez, la práctica estilística de Conrad puede aprehenderse como un acto simbólico que, aferrándose a lo Real en toda su resistencia cosificada, al mismo tiempo proyecta un sensorio propio y único, una resonancia libidinal sin duda históricamente determinada, pero cuya ambigüedad última reside en su tentativa de colocarse más allá de la historia.

Al defender esta «lectura» particular, histórica e historizante, del estilo de Conrad, hemos asumido tal vez que él por su parte no se percata del valor social simbólico de su práctica verbal. Si así ha sido, es un error que debemos corregir

ahora, pues es segura que —sean cuales sean los pensamientos y las conciencias del Conrad biográfico—, en el texto mismo está inscrita una reflexividad, una conciencia de la naturalzeza de ese proceso simbólico, y del modo más impresionante en *Lord Jim.* Tal es en efecto el significado del personaje de Stein, estratégicamente insertado como uno de los elementos en la serie de las figuras paternales de Jim, entre el gran desarrollo de *bravura* de la historia del *Patna* y la aventura romántica posterior en Patusan, donde Stein tiene influencias e intereses, y donde logra instalar al estigmatizado Jim, dándole con ello una última oportunidad frente al destino.

Stein es así una figura pivotal desde el punto de vista narrativo; pero alegaré que esta particular función de la trama no es a su vez más que una figura de un valor bastante diferente, una manera de enmarcar el personaje de Stein de tal modo que ese valor segundo o emblemático nos resulte momentáneamente visible. La historia de Stein, en efecto, es la historia del paso de la edad heroica de la expansión capitalista; señala el final de la era en que los empresarios individuales eran gigantes y el establecimiento de las instituciones mundiales del capitalismo en su etapa monopolista. Conrad volverá a contar esta historia particular; en efecto, trataré de mostrar dentro de poco que es también el centro informador de *Nostromo.* Por el momento, sin embargo, basta con invocar ciertos términos característicos de fines del siglo XIX tales como individualismo y heroísmo para entender por qué tal situación tuvo que fascinar a Conrad (que traía su propio «desarrollo desequilibrado» histórico particular y su trasfondo como súbdito polaco y ruso a esa exploración del imperio financiero británico).

Lo que nos interesa sin embargo no es sólo la ruptura sintomática en la carrera de Stein —la alta aventura de colonialismo heroico a la que sucede la vocación sedentaria del mercader cada vez más próspero—, sino también y en particular la formación compensatoria que acompaña a semejante cambio de vida. Pues Stein se convierte en un coleccionista de mariposas, es decir esencialmente un coleccionista de imágenes; y la serena melancolía de la pasión del coleccionista debe tomarse indudablemente aquí como el mismo gesto de renuncia, la misma retirada de la vida y repudio del mundo que Lucien Goldmann, en *El Dios oculto*, ha mostrado que es el sentido simbólico de la intención del jansenismo por toda esa fracción de clase que era la *noblesse de robe* del siglo XVII:

> Yo respetaba la actitud absorta, intensa, casi apasionada con que miraba una mariposa, como si en el destello de bronce de esas alas frágiles, en los trazados blancos, en las señales magníficas, pudiera ver otras cosas, una imagen de algo tan perecedero y desafiante de la destrucción como esos tejidos delicados y sin vida que desplegaban un esplendor en el que no hacía mella la muerte. [126]

Para nosotros, sin embargo, la temática de la «muerte» y la retórica de la mortalidad no son sino un disfraz del dolor más agudo de la exclusión por la historia, del mismo modo que la pasión por coleccionar mariposas debe leerse como la fábula y la alegoría de la ideología de la imagen, y de la apasionada elección del impresionismo por el propio Conrad: la vocación de detener la

materia prima viva de la vida, y arrancándola de la situación histórica donde únicamente es significativo su cambio, preservarla, más allá del tiempo, en lo imaginario.

Sin embargo, en último término, me parece, el texto de Conrad, si es que no el propio Conrad biográfico, es consciente incluso de esto, de los orígenes mismos de su pasión estilística. Para sugerir esta conciencia y para concluir este tema particular de nuestro argumento, antes de enfrentarnos a *Lord Jim* en el nivel narrativo, anticiparemos nuestro comentario a este último libro en el que el contenido histórico y el marco narrativo de la novela anterior quedan ensanchados tan decisivamente. La cuestión del impresionismo es en efecto el único contexto en que puede apreciarse adecuadamente una modificación, quizá incluso una evolución decisiva en *Nostromo* de lo que hemos llamado el sensorio de Conrad. Hemos hablado hasta ahora de los sentidos como medio a través del cual la realidad se convertía en imagen como los términos en los que los datos fragmentados y cosificados de un mundo cuantificado se transcodificaban libidinalmente y se transfiguraban utópicamente. Ahora por primera vez los sentidos pasan a primer término como un tema por derecho propio, como contenido más que como forma. Ni es tampoco un accidente que en *Nostromo* —texto, dicho sea de paso, del que se ha suprimido el apuntalamiento de una figura del tipo de Marlow, la infraestructura de la narración de historia— la anterior dedicación a lo visual («ante todo, hacerles *ver*») ha dejado el lugar a la primacía del «más abstracto de los sentidos», como llamó Adorno al sentido auditivo.

Nostromo es un aparato textual para registrar percepciones auditivas de un tipo particularmente puro: así, el ejecutivo de los ferrocarriles británicos llega «demasiado tarde para oír la magnífica e inaudible melodía que cantaba el ocaso entre los altos picos de la Sierra»:

> En el aire transparente de las grandes alturas todo parecía muy cerca, encaramado en una clara quietud como en un líquido imponderable; y con el oído lista para captar el primer sonido de la esperada *diligencia*[*], el ingeniero jefe, a la puerta de una cabaña de toscas piedras, había contemplado los cambiantes matices sobre la enorme ladera de la montaña, pensando que en esa visión, como en una pieza de música inspirada, podían encontrarse juntas la más extrema delicadez de expresión matizada y una estupenda magnificencia de efecto. [45]

Si estos esfuerzos retóricos parecen inaceptables al lector desapasionado, eso no tiene mucho que ver con el talento de Conrad, sino que es más bien directamente atribuible al drama interior de esta frase, en la que el aparato plenamente desarrollado y ahora pasivamente heredado de un impresionismo puramente visual es impugnado y minado por el nuevo ideal de una imagen auditiva, que arruina su antagonista estilístico a la vez que él mismo («una pieza de música inspirada») sigue siendo letra muerta.

* En español en el original (N. del T.).

Más impresionante aún es la interferencia de este nivel de estilo en los momentos narrativos climáticos del texto. Pienso por ejemplo en la propuesta de Charles Gould, en el clásico paisaje toscano, en el momento en que recibe la noticia de la muerte de su padre:

> Y entonces se detuvieron. Por todas partes había largas sombras que yacían sobre las colinas, sobre los caminos, sobre los cercados de olivos; las sombras de los chopos, de los anchos castaños, de edificios de las granjas, de muros de piedra; y en la mitad del aire el sonido de una campana, delgado y alerta, era como el palpitar del resplandor del ocaso. [63]

Para la futura señora Gould (el único personaje femenino interesante de Conrad), la propuesta de matrimonio —la perspectiva de una vida nueva y muy diferente en Costaguana— abre un agujero en el tiempo y un vacío en el centro de la realidad que pronto veremos que ha sido la preocupación analítica central de *Lord Jim*: sin embargo, el último hilo que la conecta con este mundo en momentáneo eclipse, como ese último hilo que mantiene vivo a Decoud en la soledad de su isla («durante el día podía mirar al silencio como a una cuerda inmóvil tendida hasta el límite de la ruptura, con su vida, su vana vida, suspendida de ella como un peso»: p. 410), es el hilo del oído:

> Lo único que quería saber ahora, dijo, era si ella le amaba bastante —si tendría el valor de irse con él tan lejos... Sí. Lo tendría. E inmediatamente la futura anfitriona de todos los europeos de Sulaco tuvo la experiencia física de la tierra desmoronándose bajo ella. Se desvaneció enteramente, hasta el sonido mismo de la campana. Cuando sus pies volvieron a tocar suelo, la campana seguía doblando en el valle; levantó las manos hacia su cabello, respirando velozmente, y miró arriba y abajo el camino pedregoso. Estaba tranquilizadoramente vacío. Mientras tanto Charles, poniendo el pie en una zanja seca y polvorienta, alcanzó el quitasol abierto, que había saltado lejos de ellos con un sonido marcial de redoble de tambor.[64]

Sin embargo, tales pasajes son, en .el mejor de los casos, testimonio de una modificación de la temática de Conrad; son inconcluyentes hasta que apreciamos en qué grado, en esta obra, todo el aparato sensorio ha pasado a primer término, y la experiencia misma de la percepción ha quedado realzada hasta el punto de tocar su propio límite exterior y hacer que su propio borde exterior en lo no perceptible se alce ante nosotros[33]. Algo de este momentum se presenta ya en los pasajes anteriores, en los que el silencio lo mismo que el sonido se convierte en un ejercicio de percepción auditiva; sin embargo, ni la simple falla de la percepción, ni la mera sordera o ceguera para el mundo exterior, ni el no-ejercicio de estos sentidos o la mera preocupación no-sensoria por otra cosa (¿pero por qué? ¿por el pensamiento abstracto? ¿por el cálculo?) —ninguna de estas formas de privación es adecuada para constituir la figura de ese contrario de la percepción contra cuyo trasfondo únicamente puede ser vivida la percepción y sobre el que

[33] La anterior lectura existencial que hace Hillis Miller de Conrad depende de que se tome la «oscuridad» como un fenómeno de mundo interior (*Poets of reality*, pp. 27 ss.), y no, a la manera en que se hace aquí, como los límites de la «mundanidad» de la percepción.

puede inscribir sus intensidades. El reino de la no-percepción debe ser una forma realzada de percepción por derecho propio, un reino de intensidad realzada y sin embargo vacía:

> Las Isabeles quedaban a mano por algún sitio. «A su izquierda mirando de frente, señor», dijo de pronto Nostromo. Cuando su voz se calló, la enorme quietud, sin luz ni sonido, pareció afectar a los sentidos de Decoud como una poderosa droga. Ni siquiera sabía por momentos si estaba dormido o despierto. Como un hombre amodorrado, no oía nada, no veía nada. Hasta su mano alzada ante su rostro no existía para sus ojos. El cambio desde la agitación, las pasiones y los peligros, desde las visitas y los sonidos de la orilla, era tan complejo que se hubiera parecido a la muerte si no hubiera sido por la sobrevivencia de sus pensamientos. En su saboreo anticipado de la paz eterna flotaban vívidos y ligeros, como los claros sueños ultraterrestres de cosas terrestres que podrían obsesionar a las almas liberadas por la muerte de la brumosa atmósfera de añoranzas y esperanzas. Decoud se sacudió, se estremeció un poco, aunque el aire que pasaba sobre él era tibio. Tenía la extrañísima sensación de que su alma había regresado a su cuerpo desde la oscuridad circundante donde la tierra, el mar, el cielo, las montañas y las rocas eran como si no fueran. [220]

Esas páginas mágicas en las que el Golfo Plácido envuelto en niebla abre un espacio más allá del mundo mismo señalan el punto en que el impresionismo de Conrad alcanza su límite externo, la brecha que abre la dialéctica de los registros sensorios hasta el punto en que estos últimos quedan virtualmente abolidos. Pues la estética de la percepción conoce la misma dinámica interna de marco y totalidad que hemos rozado hasta ahora únicamente en relación con el realismo narrativo y en las estrategias de enmarcamiento o contención de un modernismo narrativo: los sentidos tienen que afinarse uno contra otro, son ellos mismos el elemento en que se mueven, no una dimensión del ser material sino más bien un evanescente espejismo de estructura, un efecto de desvanecimiento, una estrategia de contención que tiene que contenerse a sí misma al mismo tiempo que realiza su función ideológica del desplazamiento de la atención del lector hacia la imagen. Ni es tampoco accidental que en este único episodio en ese gran drama histórico que es *Nostromo* tengamos que habérnoslas otra vez con el marco geográfico o frontera principal de las novelas tempranas, ese lugar único fuera de lugar que las dota de un realismo totalizador a pesar de sí mismas, o sea el mar. Pero allí donde en las novelas tempranas el mar era el dispositivo instrumental que permitía tomar vida a algo a la vez realista y modernista, aquí es el término-límite que expresa el final y el cumplimiento del impresionismo de Conrad y abre la posibilidad de registrar la historia misma.

IV

Sin embargo, no hemos llegado todavía al momento de *Nostromo,* y tenemos que retrazar ahora pacientemente nuestros pasos y volver al texto anterior a fin de reconstruir la otra ladera de *Lord Jim,* la dimensión (inconmensurable con la

dimesión molecular de la producción de frases) del relato propiamente dicho, con sus categorías básicas, el lugar de todos esos falsos problemas inevitables que se llaman personaje, acontecimiento, trama, sentido narrativo y cosas así. Habiendo examinado, para usar la distinción de Hjelmslev[34], el contenido de la forma —el estilo de Conrad como acto simbólico y como ideología—, tenemos que volvernos ahora a la forma del contenido.

Las primeras impresiones suscitan sin embargo tentaciones interpretativas: en particular la idea, alentada por el propio texto, de que la novela es fundamentalmente «sobre» el problema del heroísmo, y en realidad, incluso antes de llegar hasta allí, que la novela «tiene» un héroe y es «sobre» el propio Jim. Estas tentaciones, tal vez nuestro capítulo anterior sobre la naturaleza ideológica de la categoría de «personaje» narrativo nos ha proporcionado los medios de resistirle. En efecto, nos preguntábamos allí si no sería deseable considerar la posibilidad de que el «personaje» literario no sea más sustantivo que el *ego* lacaniano, y que deba vérsele más como un «efecto de sistema» que como una plena identidad representacional por derecho propio. La idea era explorar los sistemas, la red de *pensée sauvage* preconsciente, en cuyos términos un «personaje» dado tenía sentido, si ese sentido tomaba la forma de una antinomia, como se verá que es caso aquí en Conrad, o si por otra parte era el portador, como en Balzac, de un contenido quasi-alegórico más estable: la hipótesis de un sistema de personajes presupone otra, a saber que el sujeto, en la inmediatez de su conciencia, no tiene sentido, pero cuando un sujeto dado es provisto de sentido (como por ejemplo cuando se vuelve parte del elenco de personajes de nuestras propias fantasías privadas), entonces ese sentido particular puede rastrearse retroactivamente hasta el sistema que lo genera, y respecto del cual hemos tomado el rectángulo semántico o semiótico de Greimas como uno de sus emblemas más útiles.

En el caso presente, es seguro que disolver la verosimilitud del personaje de Jim en el mero efecto o polo de algún sistema significante más amplio desacreditaría de inmediato y despacharía como diletantismo crítico toda la temática del heroísmo y la culpa y expiación individual del que nos hemos alejado ya. Por otra parte, parecería que un libro tan completamente organizado en torno a la investigación de un único destino individual, una única y sola experiencia vital pero también más ampliamente congruente y socialmente significativa («era uno de nosotros»), corre el riesgo de quedar despedazado por semejante negativa a tomarlo en sus propios términos organizativos.

¿Cómo arreglárselas para reescribir y releer este relato de tal manera que «Jim» llegue a ser el nombre de una ranura vacía en un sistema que entonces, mucho más que el personaje «verosímil», muestra haber sido el centro ausente del relato? Semejante proceso puede a menudo empezar de manera conveniente por la tipología, con tal de que salga de ella en el momento adecuado. El reiterado pero

[34] Louis Hjelmslev, *Prolegomena to a theory of language*, trad. ingl. de F. J. Whitfield (Madison: University of Wisconsin Press, 1961), capítulo 13. [Trad. esp., *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid: Gredos, 1971.]

enigmático «uno de nosotros» sugiere que los términos binarios del sistema de Jim no deben buscarse probablemente en la dirección de Marlow y sus oyentes, sino más bien en otra parte: por ejemplo en las propias reflexiones de Jim sobre los tipos de gentes y los tipos de vocación durante su ocio forzoso en el puerto después de su accidente:

> Mientras esperaba, se asociaba naturalmente con los hombres de su condición en el puerto. Éstos eran de dos clases. Algunos, muy pocos y que rara vez se los veía allí, llevaban vidas misteriosas, habían preservado una energía intacta con el temple de los bucaneros y los ojos de los soñadores. Parecerían vivir en una loca madeja de planes, esperanzas, peligros, empresas, adelante de la civilización, en los lugares oscuros del mar; y su muerte era el único acontecimiento de su fantástica existencia que parecía tener una razonable certidumbre de lograrse. La mayoría eran hombres que, como él, arrojados allí por algún accidente, se habían quedado como oficiales de barcos del país. Tenían ahora horror al servicio de su país, con sus condiciones más duras, su visión más severa del deber, y la amenaza de los océanos borrascosos. Estaban acordados a la eterna paz del suelo y el mar de Oriente. Les gustaban los pasajes cortos, las buenas tumbonas, las tripulaciones numerosas y la distinción de ser blancos... En todo lo que decían —en sus acciones, en sus miradas, en sus personas— podía descubrirse el punto débil, el lugar de la decadencia, la determinación de deslizarse sin peligros por la existencia.[8-9]

Que Jim debe inicialmente ponerse a prueba contra estas dos categorías, ninguna de las cuales es adecuada para albergarlo, es cosa que sugiere que el sistema de personajes, si es que opera aquí, está lejos de ser completo y carece de algunos rasgos o semas clave. Es de suponer que Jim no es uno de esos capitanes de tumbona que, desde otro punto de vista, son los términos no-narrativos, los «personajes» que no tienen historia ni destino; pero aunque bien pueden tener, como el primer grupo, ojo de soñadores, la caracterización de esos europeos sigue siendo, por lo menos en esta etapa, demasiado cómico-satírica para convenirles tampoco a ellos, y en último término encuentra un primer cumplimiento genérico en el episodio del imperio del guano («de repente, en la página en blanco, la punta misma de la pluma, las dos figuras de Chester y su anciano socio, muy distintas y completas, salían a la vista con sus andares y sus gestos, como reproducidas en el campo visual de algún juguete óptico. Yo los observaba un rato. ¡No! Eran demasiado fantasmales y extravagantes para entrar en el destino de nadie»: p. 106): esos soñadores volverán sin embargo bajo una forma más funesta en la segunda parte de la novela.

Pero medio párrafo después, Jim tiene una nueva litera (capataz en el *Patna*) y media página después, en sus futuros pasajeros, se enfrenta a un nuevo tipo de ser humano y a una nueva categoría de la existencia humana:

> Fluían a bordo por tres pasarelas, fluían hacia dentro empujados por la fe y la esperanza del paraíso, fluían adentro con un continuo pataleo y roce de pies desnudos, sin una palabra, un murmullo o una mirada atrás; y cuando quedaban libres de las barandillas, se esparcían por todos lados sobre la cubierta, se desparramaban

> hacia proa y hacia popa, se sumían en las escotillas boquiabiertas, llenaban los recintos interiores del barco —como agua llenando una cisterna, como agua sumiéndose en las grietas y hendiduras, como agua subiendo lentamente hasta el borde. Ochocientos hombres y mujeres con fe y esperanzas, con afectos y memorias, se habían juntado allí, venidos del norte y del sur y de las inmediaciones al Este, después de recorrer senderos en la selva, descender los ríos, costear en *praus* a lo largo del mar bajo, cruzar en pequeñas canoas de isla en isla, pasar por sufrimientos, encontrar extraños panoramas, asediados por extraños temores, sostenidos por un solo deseo. Venían de chozas solitarias en la espesura, de *campongs* populosos, de aldeas junto al mar. Al llamado de una idea habían dejado sus bosques, sus claros, la protección de sus gobernantes, su prosperidad, su pobreza, los parajes de su juventud y las tumbas de sus padres...
>
> «Mirra ese canado», dijo el capitán alemán a su nuevo capataz. [9-10]

La cruda ironía subraya el rasgo más obvio que distingue a los peregrinos de los europeos disecados en la página precedente: su falta de «individualismo». Pero incluso en este nivel extremadamente superficial, están en obra las conmociones iniciales de un sistema diferencial; regresamos de esas masas anónimas a los «capitanes de tumbona» igualmente sin rostro de la página precedente, que carecen ellos mismos profundamente de individualidad, pero viven su indistinción uno por uno, en el aislamiento de las comodidades burguesas y no, como aquí, colectivamente.

A la vez, expresiones de narrador de historias tales como «el llamado de una idea» no sólo advierten de ecos sémicos con la otra categoría de marineros europeos, los de las vidas misteriosas y los «ojos de soñadores», sino que sugieren también que desde nuestro punto de vista ahora distante, en la sociedad de consumo de fines del siglo XX, necesitamos una reconstrucción semántica de esos términos mismos —términos tales como «idea» y más tarde, en *Nostromo*, «sentimentalismo»— que están demasiado cargados para no acarrear consigo toda una ideología histórica que hay que sacar a la luz, compacta y goteante, antes de que pueda considerarse que el texto ha sido leído. El discurso de Conrad —hecho de capas de términos psicoanalíticamente cargados y consignas públicas ideológicas— debe mirarse como una lengua extranjera que tenemos que aprender en ausencia de todo diccionario o gramática, reconstruyendo nosotros mismos su sintaxis y disponiendo hipótesis sobre el significado de tal o cual ítem de vocabulario para el que no tenemos por nuestra parte ningún equivalente contemporáneo.

Antes de intentar reconstruir la semántica de este pasaje clave, tenemos que alegar también otra cosa: a saber que lo que es meramente un expediente o pretexto narrativo (la crisis de Jim exige haber puesto en peligro unas vidas, pero apenas importa cuáles; ecos peregrinos en camino a La Meca podrían haberse sustituido fácilmente con emigrantes indios a Sudáfrica, digamos, o por un grupo de familias de chinos de ultramar) tiene un sentido sustancial por derecho propio, que es constitutivo del texto. Es, me parece, el tipo de situación donde es útil la noción althusseriana de «sobredeterminación»: no podemos argumentar la importancia de esta particular evocación de los peregrinos a partir de su necesidad en el mecanismo de la trama, pero podemos proponer una segunda línea de

determinación tal, que incluso como pretexto narrativo este contenido se impone y se hace inevitable. Su necesidad, en otras palabras, no debe buscarse en el nivel de la construcción narrativa, sino afuera, en la lógica objetiva del contenido, en la inevitabilidad de cualquier otra «ilustración» para llenar esta ranura vacía particular. Así, es significativo que de nuestra enumeración de otras posibilidades quedarán excluidos los pasajeros europeos (aunque sólo sea porque los europeos no habrían permanecido en calma mientras los oficiales abandonaban el barco); las otras posibilidades asiáticas son también inadecuadas, puesto que ambas representarían motivos de comercio y negocio más que la peregrinación religiosa descrita aquí, y reforzada a su vez (o una vez más «sobredeterminada», si se prefiere) por la actitud de los pilotos malayos no peregrinos, que se mantienen en su lugar y siguen guiando el barco abandonado sin más motivos que la *fe* («Nunca se le ocurrió entonces que los hombres blancos estaban a punto de abandonar el barco por miedo a la muerte. No lo creía ahora. Debió haber motivos secretos»: p. 61[35]). Aquí también, en este rizo secundario de la trama, igualmente necesario para la construcción del calvario central de Jim —pero ¿no fue Valéry quien observó que es lo que meramente necesario en arte es el lugar de la falla y el punto débil de la mala escritura?—, el contenido aparentemente secundario de la fe ciega se presenta como una «motivación del dispositivo» y una reapropiación del mecanismo de la trama al servicio de una temática y un sistema semántico bastante diferentes.

Así que finalmente nos encontramos interrogando, como si fuera la principal preocupación de esta historia marítima y este cuento de aventuras, al fenómeno claramente secundario y marginal de la religión y la creencia religiosa. No asociamos generalmente a Conrad con el ideologema del siglo XIX que es la religión estética. Los momentos clave de su desarrollo pueden esbozarse rápidamente como el de Chateaubriand, su inventor, en *Le génie du christianisme* (1802), la pasión arqueológica de Flaubert por las religiones muertas, su apropiación de toda esa ideología de la percepción, los datos de los sentidos y la alucinación mencionada más arriba para la evocación de las visiones religiosas, como en *La tentation de Saint Antoine* (1887) —para no hablar de la fascinación contemporánea ante la creencia de los positivistas, muy especialmente Renan—, y finalmente las

[35] Obviamente, la selección temática del Islam no es un accidente histórico; es irónico que ese espejismo de plenitud atribuido al Otro histórico y cultural sea también el instrumento —«Orientalismo»— con el que ese mismo Otro es marginalizado sistemáticamente (v. Edward W. Said, *Orientalism* [Nueva York: Pantheon, 1978]. Vale la pena observar que el pasaje en cuestión existe ya virtualmente palabra por palabra en el más antiguo esbozo de su futura novela escrito por Conrad; v. «Tuan Jim», en Conrad, *Lord Jim,* ed. de Thomas Moser (Nueva York: Norton, 1968), pp. 283-291. Esta lectura del contenido semántico de una de las dos «comunidades» que se encuentran en el *Patna* (la otra, la dominante, es la de la burocracia imperial británica, como veremos dentro de un momento) no excluye la carga de otros tipos de contenido en lo que es esencialmente un esquema alegórico: en particular, la identificación que hace Gustav Morf del *Patna* con Polonia, y su interpretación de la culpa de Jim como figura del oscuro sentimiento que tenía el propio Conrad de haber abandonado a su familia, su lenguaje y su nación, constituye seguramente uno de los gestos interpretativos más dramáticos de la crítica reciente (Gustav Morf, *The Polish heritage of Joseph Conrad* [Londres: Sampson Low, Marston, 1930], pp. 149-166.

variantes tardías como los libros de Malraux sobre la pintura y la escultura después de la Segunda Guerra Mundial, libros en los que la retirada desde el marxismo hasta un nacionalismo gaullista parece imponer un rodeo intelectual a través de una meditación sobre todas las religiones muertas, todas las diversas encarnaciones del Absoluto en el pasado humano. Dentro de este genealogía de una fascinación ideológica que no es ya relativamente ajena (y debe notarse que el renacimiento religioso de fines del siglo XIX, y en particular ciertos fenómenos como el neocatolicismo, son muy diferentes de esta contemplación estetizante de la religión desde fuera), debemos insertar sin duda su monumento intelectualmente más ilustre y productivo: los estudios emprendidos por el contempóraneo virtual de Conrad, Max Weber, sobre la dinámica y función de la religión, no sólo en *La ética protestante*, sino sobre todo en la elaborada *Sociología de la religión* publicada póstumamente. En efecto, la astuta caracterización que hace Weber de sí mismo como «religiosamente no musical» puede servir de divisa para la curiosa postura intelectual de todos esos no creyentes, que combinan la actitud de un agnosticismo que funciona como compañero de viaje religioso con las secretas añoranzas del impotente en cuestiones de creencia. En la tradición británica, la posición institucional del anglicanismo y el choque histórico del desafío implícito del darwinismo a tal anglicanismo prestan a la temática de la creencia religiosa un significado simbólico y político un poco diferente del que tuvo en la época de auge de la vida urbana burguesa en el continente; con todo, Conrad no era de veras británico, y un extrañamiento útil puede consistir en colocarlo por un momento en un contexto diferente de aquellos (el de los intelectuales ingleses del tipo Ford/Garnett, el de una *intelligentsia* polaca, el del mundo de la marina mercante) en que se le mira habitualmente.

El nombre de Weber deja claro que no podemos empezar a sentir la verdadera función ideológica del esteticismo religioso a menos que lo coloquemos dentro de esa preocupación intelectual e ideológica más amplia que es el estudio e interrogación del valor, y que, más aún que con Weber, se asocia con el nombre de su maestro, Nietzsche[36]. Desde este punto de vista, la «trasmutación de todos los valores» de Nietzsche y el mal llamado y mal comprendido ideal de Weber de una «ciencia libre de valor» deben verse una y otro como tentativas de proyectar un espacio intelectual desde el cual pueda estudiarse el valor interno al mundo como tal, toda la caótica variedad de razones y motivos que los ciudadanos de una sociedad secular tienen para perseguir las actividades que se proponen. Estos ideales son tentativas implícitas o explícitas de parar el golpe de la vigorosa posición marxista, que ve la actividad intelectual como históricamente situada y basada en las clases: la objeción marxiana deja claro que la vocación de estudiar el valor no puede encarnar simplemente un valor interno al mundo entre otros (¿la pasión por el conocimiento? ¿la persecución de la pura ciencia desinteresada?) sin volverse de inmediato a su vez ideológica, o, según la fórmula de Nietzsche,

[36] V. Eugène Fleischmann, «De Nietzsche à Weber», *Archives Européennes de Sociologie*, 5 (1964), pp. 190-238.

una encarnación más de la voluntad de poder. Enmarcado en estos términos, entonces, el problema (más tarde, con Max Scheler y Karl Mannheim, se jactará de entrar en esa «subdisciplina» convencionalmente calificada de «sociología del conocimiento») es insoluble; pero lo que tiene de interesante para nosotros son sus precondiciones, a saber, los desarrollos históricos objetivos sin los cuales semejante «problema» no hubiera podido nunca, para empezar, articularse.

Estas con claramente, ante todo y sobre todo, la secularización de la vida bajo el capitalismo y el quebrantamiento (o, según el eufemismo actual, la «modernización») de los viejos sistemas de castas y profesiones heredadas orientados hacia la tradición, como el resultado combinado de la Revolución Francesa y la extensión del sistema de mercado. Sólo que en efecto, por primera vez de una manera general e irreversible, el reino de los valores se vuelve problemático, con el resultado de que por primera vez puede aislarse como un reino por sí mismo y contemplarse como objeto separado de estudio. Decir que el valor se vuelve un objeto semiautónomo es observar la manera en que, en la nueva cultura de clase media, por primera vez la gente (pero sobre todo los hombres) debe sopesar las diversas actividades unas contra otras y escoger sus profesiones. Lo que llamamos la vida privada o la nueva subjetividad del individualismo no es objetivamente sino esta distancia que les permite mantener a su alcance sus actividades profesionales; de ahí la originalidad, en el terreno de la novela, de «Quel métier prendre?» de un Stendhal, cuyas obras exploran, como si dijéramos, los pesos atómicos de las diversas profesiones y regímenes políticos como formas de vida alternativas.

En el esquema de las cosas de Weber, todas las instituciones sociales describen una trayectoria fatal desde lo tradicional hasta lo racionalizado, pasando por una etapa de transición decisiva que es el momento —la mediación desvanescente— del llamado carisma. Las actividades de las viejas sociedades son en su mayor parte heredadas (el padre y el abuelo del herrero eran herreros), y la cuestión del valor —de la razón de proseguir tal o cual tarea en la vida, tal o cual manera— queda puesta en cortocircuito por la respuesta clásica de todas las sociedades tradicionales: Porque siempre se hizo así, porque así es como hemos vivido siempre. El problema del valor no puede plantearse por consiguiente en ese medio; o, para decirlo de otra manera, en el mundo de la aldea tradicional, o incluso de la cultura tribal, cada actividad es simbólicamente única, de tal manera que el nivel de abstracción en el que se las podría comparar unas con otras no se alcanza nunca: no hay ningún menor denominador común disponible para comparar la fundición del hierro o la preparación del curare con el trenzado de cestos o la hechura del pan o de las jarros. Para usar la terminología marxiana, en tales sociedades sólo podemos comparar una variedad incomparable de formas cualitativamente diferentes de trabajo concreto o actividad productiva, porque el común denominador de todas esas formas de actividad —la fuerza de trabajo equivalente— todavía no se ha hecho visible gracias al proceso objetivo de abstracción que opera dentro de la sociedad.

Para Weber, el momento carismático equivale a una especie de mito del significado, un mito del valor de tal o cual actividad, que es sostenido brevemente por el poder y la autoridad personal de la figura carismática, generalmente un profeta. Pero este momento tiende inmediatamente a dejar su lugar a un sistema donde todas las actividades son despiadadamente racionalizadas y reestructuradas en formas que hemos descrito ya. El momento de la racionalización es pues en Weber equivalente a la noción marxiana de la universalización de la equivalencia de la fuerza de trabajo, o a la «mercancialización» de todo trabajo; pero si vemos este último proceso infraestructural subterráneo como la precondición de los desarrollos anteriores en las relaciones de producción y a través de la superestructura, no tiene por qué haber contradicción entre las dos descripciones.

Lo que nos interesa subrayar aquí es la paradoja de la noción misma de valor, que se hace visible como abstracción y como extraña retención de imagen de la retina sólo en el momento en que ha dejado de existir como tal. La forma característica de la racionalización es en efecto la reorganización de las operaciones en los términos del sistema binario de medios y fines; en realidad, la oposición medios/fines, aunque parece conservar el término y dar un lugar específico al valor, tiene el resultado objetivo de abolir el valor como tal, poniendo entre paréntesis el «fin» o retrotrayéndolo al sistema de los puros medios de manera tal que el fin no es sino la meta vacía que apunta a realizar esos medios particulares. Esta secreta monodimensionalidad de la aparente oposición medios/fines queda puesta de manifiesto de manera útil por la formulación alternativa de la Escuela de Francfort, a saber el concepto de instrumentalización[37], que deja claro que la racionalización implica la transformación de todo en puros medios (de donde la fórmula tradicional en el humanismo marxista de que el capitalismo es un sistema de medios enteramente racionalizado y de hecho racional al servicio de fines irracionales[38]).

Así, el estudio del valor, la idea misma de valor, viene al ser en el momento de su propia desaparición y de la virtual obliteración de todo valor por un

[37] V. en particular Max Horkheimer, *Eclipse of reason* (Nueva York: Seabury, 1947), cap. 1 («Means and ends»), pp. 3-57; así como Horkheimer & Adorno, *Dialectics of Enlightenment*, y la prolongación de estos temas en la crítica del positivismo por Adorno, Habermas y otros (v. *The positivist dispute in German sociology*, trad. ingl. de G. Adey & D. Frisby [Nueva York: Harper & Row, 1976].

[38] Esta descripción puede ponerse a prueba contra la más antigua y más elaborada anatomía de la praxis proporcionada por el sistema aristotélico de las cuatro causas (material, efectiva, formal y final), que claramente sigue manteniendo el lugar del valor concreto. Pero el sistema aristotélico es a su vez un concepto de transición que refleja un momento de transición en el desarrollo de la producción moderna, y eso no sólo porque, como se ha señalado a menudo, teoriza esencialmente una cultura artesanal y de trabajo manual, sino también porque excluye sistemáticamente áreas enteras de la actividad (en particular, la producción agrícola y la guerra) del concepto de trabajo que se propone gobernar. Como tantas otras cosas en la cultura griega clásica, por consiguiente, no puede representar una solución positiva o encarnar para nosotros una idea social o político concreta. Con todo, tiene el valor de diagnóstico más agudo, como un cartabón contra el cual medir la abrumadora tasa y grado de la deshumanización en la sociedad moderna. V. Jean-Pierre Vernant, «Travail et nature dans la Grèce ancienne» y «Aspects psychologiques du travail», in *Mythe et pensée chez les Grecs* (París: Maspéro, 1965).

proceso universal de instrumentalización: que es como decir que —como también en el caso emblemático de Nietzsche— el estudio del valor corre parejas con el nihilismo o con la experiencia de su ausencia. Lo que es paradójico en semejante experiencia es obviamente que es contemporánea de uno de los períodos más activos de la historia humana, con toda la animación mecánica de la vida citadina en la época victoriana tardía, con todo el humo y el transporte inherentes a las nuevas condiciones de vida y al rápido desarrollo de los negocios y la industria, con los triunfos experimentales de la ciencia positivista y su conquista del sistema universitario, con toda la bullente actividad parlamentaria y burocrática de los nuevos regímenes de clase media, la divulgación de la prensa, la difusión del alfabetismo y el aumento de la cultura de masas, la fácil accesibilidad de las nuevas mercancías producidas en masa de una civilización cada vez más orientada hacia el consumo. Tenemos que sopesar la anomalía de que sea sólo en el medio ambiente más humanizado, el más pleno y obviamente producto final del trabajo, la producción y la transformación humanos, donde la vida se vuelva sin sentido y la desesperación existencial aparezca por primera vez como tal en proporción directa con la eliminación de la naturaleza, de lo no-humano o antihumano, con la creciente retirada de todo lo que amenaza a la vida humana y con la perspectiva de un control casi ilimitado del universo exterior. Los artistas y pensadores más interesantes de semejante período son los que se aferran a la experiencia del sinsentido mismo como a alguna realidad última, algún cimiento de la existencia que no quieren que les escamoteen con ilusiones o filosofías del como-si: «Lieber will noch der Mensch *das Nichts* wollen», gritaba Nietzsche, «als *nicht* wollen». Mejor el nihilismo que el hastío, mejor un pesimismo orquestal y una visión metafísica de la entropía cósmica que un sentido demasiado severo y desagradable de la exclusión sistemática del «valor» por la nueva lógica de la organización social capitalista.

Estos son claramente los absolutos con los que el pesimismo privado del propio Conrad tiene un «aire de familia» (auque en la siguiente sección encontraremos necesario distinguir el proto-existencialismo como metafísica —pesimismo, nihilismo, el sinsentido de la existencia, el absurdo— de la rigurosa disolución analítica de los actos y los acontecimientos por el existencialismo como filosofía técnica). Es también la perspectiva desde la cual captar el significado ideológico de la religión estética: la melancolía de la falta de fe, la nostalgia del intelectual del siglo XIX por la «salud» de una fe que ya no es posible, es a su vez una especie de fábula ideológica diseñada para transformar en una cuestión de existencia individual lo que es en realidad una relación entre sistemas colectivos y formas sociales. La religión tiene el valor simbólico de la salud, sin duda alguna: pero es la salud de la vieja sociedad orgánica o *Gesellschaft* la que transmite, y no esa otra —que en todo caso es con seguridad un espejismo— de alguna mónada plenamente unificada. La religión, para los sujetos del sistema de mercado, que son en lo sucesivo «religiosamente no musicales», es la unidad de la vieja vida social percibida desde fuera: de ahí su afinidad estructural con la imagen como tal y con la alucinación. La religión es la proyección superestructural de un modo de producción, la única huella que sobrevive de este último bajo la forma de

artefactos lingüísticos y visuales, sistemas de pensamiento, mitos y relatos que parece como si tuvieran algo que ver con las formas en que nuestra propia conciencia se siente en casa, y sin embargo sigue rigurosamente cerrados a ella. Porque no podemos pensar ya las figuras de lo sagrado desde dentro, transformamos sus formas exteriores en objetos estéticos, pero también los monumentos, las pirámides, los altares, que se presume que tienen un interior pero albergan poderes que seguirán para siempre siendo un misterio para nosotros[39].

Así pues la religión, en este sentido particular, toma su lugar en ese complejo de temas y términos ideológicos con el que el siglo XIX trataba de explorar el nuevo mundo de la instrumentalización universal y expresar su desconcierto ante lo que ese mundo excluía así como ante lo que contenía: otros motivos, algunos de los cuales aparecen en la evocación de los peregrinos citada más arriba, son la «idea» o el «ideal» (generalmente el arte o el amor) como lo que le permite a uno trascender el intolerable doblez de los medios y lo fines; el concepto un poco inferior pero también más abiertamente social de lo «filantrópico», tal como lo observamos en obra en el capítulo precedente: concepción de una forma de acción social que no sería la del mero «interés», o que, en otras palabras, trascendería el antivalor de lo puramente instrumental; el término de Conrad «sentimentalismo», finalmente, que viene a designar las actividades que no pueden reducirse a motivos interesados, y deben ponerse por tanto en la cuenta de algún capricho nada negociante y extravagantemenete poco serio (el acto gratuito de Gide será un avatar final y más heroico de este atributo todavía bastante propio de la clase ociosa).

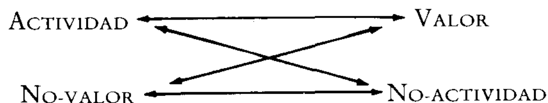
Podemos ahora volver a cargar el lenguaje de *Lord Jim* con algo así como su contenido ideológico y semántico original, y hacer un esfuerzo por desbrozar el «sistema» que genera la tipología de los personajes que hemos empezado a articular, y más allá de eso, asigna al relato su término y dinámica últimos. Creo que la mejor manera de captar este sistema es en los términos de los temas principales del dilema que acabamos de esbozar, y en particular de la oposición entre actividad y valor. Es una oposición no muy diferente de la que subyace en la *Teoría de la novela* de Lukács, donde toma la forma de una disociación entre *Leben*, la vida, la pura experiencia contingente, interior al mundo, y *Wesen*, esencia, significado, entereza inmanente[40]. El dinamismo interno de tales oposiciones brota de su inconmesurabilidad, su excentricidad como la pesada de dos fenómenos incomparables: por un lado, la genuina experiencia degradada pero existente del mundo desde dentro, y por el otro, el puro ideal, la nostalgia, una salud imaginada que forma parte de lo real existente tan solo en la medida en que es soñada allí y proyectada por este mundo real particular, pero que no tiene ninguna otra sustancia. En Conrad, sin embargo, como hemos visto, debido a la

[39] Esta dialéctica del dentro y del fuera —la caja de Sileno de Rabelais— es principalmente, como hemos sugerido en capítulos anteriores, lo que es estigmatizado en los ataques ya canónicos contra la interpretación y contra el modelo hermenéutico (como p. ej. en Derrida, *De la gramatología*, pp. 30-65 de la trad. ingl. cit.).

[40] Lukács, *Teoría de la novela*, especialmente pp. 40-55 de la ed. ingl. cit.

coexistencia del capitalismo y de formas sociales precapitalistas en la periferia imperialista, el término valor puede tener todavía una genuina sustancia social e histórica; marca a las comunidades y formas de vida que existen todavía por algún tiempo y no han sido reducidas a los iconos e imágenes melancólicas de la corriente central des esteticismo religioso.

La cuestión respecto de esta oposición binaria no es, sin embargo, su precisión lógica como pensamiento preocupado de comparar únicamente entidades comparables y oponer únicamente términos de la categoría adecuada, sino por el contrario su existencia como síntoma; la oposición entre actividad y valor no es tanto una contradicción lógica como una antinomia del espíritu, un dilema, una aporia, que a su vez expresa —en la forma de una clausura ideológica— una contradicción social concreta[41]. Su existencia como pensamiento sesgado, como doblez y escándalo conceptual, es pues lo que explica la incansable vida del sistema, sus desesperadas tentativas de lograr la cuadratura de sus propios círculos y de sacar de sí nuevos términos que en último caso «resuelvan» el dilema al que se enfrentan. Así, en un movimiento inicial que el rectángulo semántico de Greimas nos permite registrar, cada término genera su negación lógica o «contradictorio»; el núcleo de nuestro sistema ideológico contiene de este modo los cuatro términos de la actividad y el valor, la no-actividad y el no-valor, articulados como en el diagrama:



Hasta aquí, estos semas son claramente rasgos conceptuales y no en ningún sentido las ranuras de los personajes narrativos o incluso otras categorías narrativas. El lugar de los personajes y de un sistema de personajes sólo queda abierto en el punto en que el espíritu busca una mayor liberación de su clausura ideológica proyectando combinaciones de estos varios semas: operar las varias combinaciones proyectivas posibles es pues imaginar concretamente las formas de vida, o los tipos caracterológicos, que puedan encarnar y manifestar tales contradicciones, que de otro modo quedan abstractas y reprimidas. Así, para seguir nuestro rectángulo en el sentido de las manecillas del reloj, empezando por la derecha, no parece particularmente descabellado sugerir que la síntesis del valor y la no-actividad puede únicamente encarnarse en los peregrinos, que son una presencia viva y palpitante que se exterioriza en ninguna actividad particular, en

[41] V. cap. 1, pp. 44-47 y 80-81, y cap. 3, pp. 164-166.

actos, luchas, «comportamiento orientado a una meta»: hasta la peregrinación es la simple emanación de su ser, como de un elemento, el agua que drena las grandes mesetas de Malasia, «subiendo en silencio hasta el borde».

Pasando a la oposición horizontal inferior, entre la no-actividad y el no-valor —síntesis sugerentemente designada como término neutro en la versión de Greimas de este modelo—, vemos que los términos del juicio están virtualmente explícitos en la despectiva descripción que hace Conrad de los «marineros de tumbona» que no tienen más ideal que el de su propia comodidad, y cuyas energías, en la medida en que las tengan, están enteramente dedicadas a evitar la actividad tanto como sea posible. Estos son ciertamente los «neutros» del universo de Conrad, el anonimato sin rostro contra el cual resultan identificables las pasiones en toda su especificidad propia.

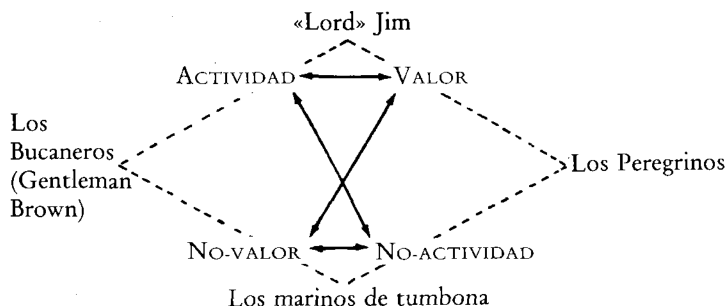
En cuanto a la siguiente síntesis posible, que uniría la actividad con el no-valor, la evocación de Nietzsche acaso nos hay familiarizado más con ella que lo que el texto de Conrad autorizaría en esta etapa de nuestra lectura: «Hay gentes que preferirían querer *la nada* antes que no querer nada». A lo que se apunta aquí claramente no es sólo a las figuras excéntricas de los «originales» de los puertos del Sur (y el propio Jim se convierte por un momento en uno de ellos), sino al nihilismo mismo, esa formidable combinación de energía y, más que de franca falta de escrúpulos, de una pasión por la nada. Poner a prueba nuestra hipótesis sería esperar que el texto generara finalmente figura, cosa que hace efectivamente en la Némesis de Jim, el personaje de Gentleman Brown (sobre el que tendremos más que decir en una sección ulterior).

Finalmente, llegamos a lo que Greimas llama el «término complejo», la síntesis ideal de los dos términos principales de la contradicción y de este modo la inimaginable e imposible resolución y *Aufhebung* de este último; la unión de actividad y valor, de la energías del capitalismo occidental y la inmanencia orgánica de la religión de las sociedades precapitalistas no puede sino bloquear el lugar del propio Jim. Pero no del Jim existencial, el antihéroe, de la primera parte de la novela: sino del Jim ideal, el «Lord Jim» de la segunda mitad, la leyenda cumplidora de deseo, que está marcada como un relato degradado precisamente por su pretensión de haber «resuelto» la contradicción y generado el héroe imposible, que, permaneciendo problemático en la sección del *Patna* como el Lukács de la *Teoría de la novela* nos había dicho que debía permanecer el héroe de una novela genuina, solicita ahora ese descenso de nuestro principio de realidad que es necesario para acreditar este último brote de la leyenda[42].

---

[42] Ha habido bastante debate sobre el «significado» del final de *Lord Jim*, y en particular sobre si puede decirse que con su muerte Jim se redime; el tono exaltado del final sugiere una respuesta positiva que una lectura sobria del relato hace bastante difícil aceptar. Sin duda esta «indecibilidad» del final confirma el presente análisis, y ofrece una virtual ilustración de libro de texto de una «resolución imaginaria de una contradicción real», teniendo entendido que una resolución imaginaria no es una resolución. Todo el arte de Conrad se reúne en esta sección final para una especie de prestidigitación diseñada para evitar que se plantee siquiera la pregunta embarazosa.

El sistema de personajes completado puede por consiguiente presentarse esquemáticamente como sigue:



Semejante esquema no sólo articula la generación de personajes, en la medida en que representa una contradicción por «resolver», o una antinomia por borrar o por superar; sugiere también el servicio ideológico que en último término se propone prestar la producción de este relato —en otras palabras, la resolución de esta particular y determinada contradicción—, o, más precisamente, siguiendo la caracterización seminal de Lévi-Strauss del relato mítico, la resolución imaginaria de esta particular y determinada contradicción real. Tales modelos —a veces descuidadadamente formulados en términos de analogías con las «estructuras profundas» y las manifestaciones de superficie de la lingüística— encuentran su uso propio en la escenificación de los problemas fundamentales del texto narrativo —las antinomias o clausura ideológica que está llamado a borrar imaginariamente— y en la evalución de la solución narrativa o secuencia de soluciones provisionales invocada para este fin. Son sin embargo menos aptos para salvar la brecha entre una estructura ideológica profunda y la vida frase-a-frase del texto narrativo como generación y disolución perpetuas de acontecimientos, proceso para el que tendremos que proponer ahora una clase de lente bastante diferente.

V

Lord Jim es sin embargo un texto privilegiado a este respecto —una especie de meta-texto o texto reflexivo— por cuanto su relato interpreta el «acontecimiento» como el análisis y disolución de acontecimientos en un sentido cotidiano, ingenuo y común. El «acontecimiento» en *Lord Jim* es el análisis y disolución del acontecimiento. La originalidad del texto va bastante más allá del redoblamiento convencional de trama y fábula (Aristóteles), discurso e historia (Benveniste), la distinción convencional entre la exposición y «pintura» de los acontecimientos narrativos y esos acontecimientos como puros datos, materia prima, precondición anecdótica. Ciertamente, el lento despliegue de la «historia real» del *Patna* tiene toda la emoción de una historia de detectives y no poco de la estructura

peculiarmente especializada y redoblada de esa forma: pero habremos entendido muy poco de este relato si no hemos llegado a darnos cuenta de que hasta la propia «historia real» es para Conrad vacía y hueca, y de que hay un vacío en el corazón de los acontecimientos y actos de esta obra que va mucho más allá de la simple mistificación anecdótica.

Consideremos por ejemplo el siguiente momento de crisis en el relato de Patusan: al llegar Jim se encuentra virtualmente, aunque no oficialmente, encarcelado por un viejo adversario de Stein y sus aliados. Pasa el tiempo en un patio cerrado, entreteniéndose en reparar el reloj descompuesto del Rajá. De pronto, presa de pánico, concibiendo por primera vez su predicamento y el peligro inminente, escala la estacada y huye hacia la libertad por los llanos lodosos. Lo que nos interesa es la estructura interna de este acontecimiento, que es indudablemente un acto por parte de Jim:

> El terreno firma alto estaba a unos seis pies delante de él... Alzó las manos y se aferró desesperadamente; sólo logró juntar contra su pecho un horrible montón frío y brillante de limo, hasta la misma barbilla. Le pareció que se estaba enterrando vivo, y entonces golpeó locamente, esparciendo el lodo con los puños. Caía sobre su cabeza, su rostro, encima de sus ojos, dentro de su boca. Me dijo que de repente se acordó del patio como se recuerda un lugar donde ha sido uno muy feliz años atrás. Añoraba —eso dijo— volver a estar allá, arreglando el reloj. Arreglando el reloj —esa era la idea. Hizo esfuerzos, tremendos esfuerzos sollozantes, jadeantes, esfuerzos que parecían reventarle los ojos en las órbitas y dejarle ciego, y que culminaron en un supremo esfuerzo poderoso en la oscuridad por partir en dos la tierra, por arrojarla de sus miembros... y se sintió reptando débilmente ladera arriba. Se echó cuan largo era sobre el terreno firme y vio la luz, el cielo. Entonces, como una especie de pensamiento feliz, se le ocurrió la idea de dormirse. Sostiene que *efectivamente* se durmió; que durmió... tal vez un minuto, tal vez veinte segundos, o sólo un segundo, pero recuerda distintamente la violenta convulsión del despertar. [155-156] [Momento en el cual, entonces, Jim salta sobre sus pies de nuevo y prosigue su escapatoria, corriendo a través de la aldea en busca de la seguridad.]

Ahora bien, un pasaje de esta clase puede tomarse, como sin duda lo tomarían sus contemporáneos, como una curiosidad psicológica; casi podemos oírlos admirando ese conocimiento del «corazón humano», esa exploración de los recovecos de las reacciones humanas. Hemos mencionado ya el marco «psicológico» que limita el punto de vista jamesiano. Ahora tenemos que ir aún más allá y aprehender la «psicología» como un episteme particular que incluye dentro de sí, junto con los esquemas apropiados de la maquinaria mental normal, una fascinación también por los datos de lo anormal y lo psicopatológico, una fascinación que domina a Dostoyevski y a Krafft-Ebing, y para la que esta particular «anotación» de Conrad —tensión extrema bajo una crisis unida a las ganas de dormir— se convierte en una «mirada penetrante» y una valiosa nota para el expediente.

Pero un pasaje así puede también leerse de una manera bastante diferente, y éste es el momento de registrar las afinidades peculiares de la obra de Conrad con algunos de los temas del existencialismo sartriano, entre los cuales la obsesión por

la traición y la deslealtad y la fascinación con la tortura (compárense las secciones de Monygham en *Nostromo*, con secuencias análogas de *Morts sans sépulture*) no son sino los más superficiales[43]. Tales temas encuentran evidentemente su fuente en el patrimonio común del nihilismo nietzscheano y pueden verse en ambos casos como un esfuerzo más bien congruente por imaginar qué clase de cosas son realmente posibles si Dios ha muerto. Las afinidades estructurales entre esos dos cuerpos de obras por lo demás muy diferentes deben buscarse en último término en la naturaleza de la situación social concreta a la que se dirigen. La yuxtaposición de la obra de Conrad con el existencialismo necesita sin embargo una clarificación inicial más: he dado ya por supuesta, en efecto, la necesidad de distinguir entre una «metafísica» propiamente existencial —en otras palabras, un conjunto de proposiciones sobre el «sentido de la vida», incluso allí donde se declara que ese sentido es de hecho «el absurdo»— y la analítica más propiamente existencial, que se encuentra principalmente en Heidegger y en Sartre, y que, retoño y desarrollo de ciertas exploraciones fenomenológicas, explaya toda una anatomía del tiempo vivido, del acto de elección, de la emoción y de cosas así. La primera, la metafísica, es una ideología; la última puede usarse ideológicamente, pero no es necesariamente en sí misma ideológica. La distinción consiste en mostrar que no hay nunca ningún presente temporal o presencia irreductible en el corazón de un proyecto, y en concluir de la demostración que la acción es ella misma hueca e irreal. Ambos «existencialismos» están presentes en la obra de Conrad; pero es el último, la analítica existencial, la que nos ocupará en la presente sección.

Debe quedar claro que no estoy ni sugiriendo una influencia de Conrad sobre Sartre, ni, inversamente, haciéndome abogado de Conrad como precursor de Sartre en tal o cual área. Lo más que podemos argumentar es que hay precondiciones objetivas para elaborar un sistema de pensamiento o temática particular, y que la similitud superficial de dos obras bastante diferentes provenientes de momentos y espacios diferentes del pasado europeo reciente deberían dirigir nuestra atención en primer lugar hacia la similitud de las situaciones sociales y condiciones históricas de posibilidad de la analítica existencial; proyecto que, independientemente de lo que nos diga sobre Conrad, sería el comienzo de una recimentación histórica de la obra de Sartre más concreta de lo que ha sido ahora (v. el libro de Lukács sobre el existencialismo, con sus torpes meditaciones, que es una lección objetiva sobre cómo no hacer esa tarea particular[44]. Pero la resistencia metodológica a una recimentación sintomática o sociológica de la filosofía técnica es mucho mayor que a unas operaciones similares en los terrenos de la cultura y de la ideología; que la filosofía técnica tenga precondiciones históricas es una visión de la historia de la filosofía que nunca ha sido elaborada

---

[43] El motivo de la traición, en particular, expresa a menudo la angustia clásica de los intelectuales ante su estatuto de «flotación libre» y su falta de nexos orgánicos con una y otra de las clases sociales fundamentales: este significado reflexivo es explícito en Sartre, pero sólo implícito en escritores como Conrad o Borges (sobre el sentido de la traición en este último, v. Jean Franco, «Borges», *Social Text,* núm. 4 [otoño 1980]).

[44] Georg Lukács, *Existencialisme ou marxisme* (París: Nagel, 1948).

adecuadamente, y que de hecho los más crudos esfuerzos marxistas (como el de Lukács que acabamos de mencionar) han tendido a desacreditar.

Sin embargo parece claro que estamos ya en situación de construir un subtexto histórico y social capaz de naturalizar o hacer más aceptable la experiencia de otro modo peculiar de unos momentos de acción como la fuga de Jim del patio, en la que el acto mismo de pronto se abre de par en par y deja ver en su corazón un vacío que es solidario de la extinción temporal del sujeto. (Compárese, en *Nostromo*, la breve pérdida de conciencia de la señora Gould en la escena de la propuesta de matrimonio, y la inconciencia de Decoud después de escribir la carta: «osciló sobre la mesa como si le hubiera herido una bala» —p. 210; para no hablar de su suicidio: «la rigidez de los dedos se afloja, y el amante de Antonia Avellanos rodó sobre la borda sin haber oído el acorde del chasquido de silencio en la soledad del Golfo Plácido, cuya superficie centelleante no se perturbó por la caída de su cuerpo» —p. 411).

Lo que estamos presenciando en semejantes pasajes es esencialmente la emergencia de la experiencia modernista de la temporalidad, hegemónica en una época pero ahora ya anticuada: interrogar las condiciones objetivas de posibilidad de representaciones como éstas es preguntar cuáles son las precondiciones sociales e históricas de una experiencia del tiempo «como una cuerda inmóvil tendida hasta el límite de la ruptura», una experiencia en la que la temporalidad «natural» o *naturwüschsige*, puesta entre paréntesis al principio como «unidad de apercepción puramente formal (Kant), después, como por medio de alguna inexplicable relajación muscular, en las proyecciones prospectiva y retrospectiva que ligan el futuro y el pasado a este presente del tiempo, la vemos de pronto estallar como vidrio en instantes azarosos. Para construir el subtexto de esa interrogación técnica del tiempo, sartriana y heideggeriana (en la que el primero considera esencialmente su forma activa en el proyecto y la elección, y el segundo su dimensión pasiva como sufrimiento de la finitud mortal), tenemos que identificar y reestablecer la mediación de una experiencia concreta de la actividad temporal que —precondición específica exigida por el desarrollo de tal o cual investigación técnica filosófica— puede estudiarse después ella misma como fenómeno social e histórico por derecho propio. La cuestión no es pues tanto la «verdad» de la descripción filosófica —nuestra condena a la libertad, la discontinuidad del tiempo, incluso en último término, si se quiere, el absurdo de la vida natural u orgánica y del ser mismo —que todo individuo moderno está seguramente dispuesto a aceptar como tal: es más bien la situación que de pronto permite rasgar el velo de ese intolerable cimiento ontológico y lo impone a la conciencia como la lucidez última («Quiero ver cuánto puedo soportar», escribió Weber de una vocación por la verdad igualmente desagradable). En cuanto a las relaciones del marxismo con semejantes descripciones, sería sin duda preferible no sustituirlas por sermones edificantes: que la vida no tenga sentido no es una proposición que tenga que ser necesariamente incongruente con el marxismo, cuya afirmación bastante diferente consiste en que la Historia es significativa, por muy absurda que resulte ser la vida orgánica. La verdadera cuestión no son las proposiciones del existencialismo, sino más bien su carga de afecto: en las sociedades futuras la

gente seguirá envejeciendo y muriendo, pero la apuesta pascaliana del marxismo reside en otro sitio, a saber en la idea de que la muerte en una sociedad fragmentada e individualizada es mucho más aterradora y cargada de angustia que en una genuina comunidad, en la que morir es algo que le sucede al grupo más intensamente de lo que le sucede al sujeto individual. La hipótesis es que el tiempo no estará menos vacío estructuralmente, o para utilizar una versión actual, la presencia no dejará de ser una ilusión estructural y ontológica, en una vida social comunal futura, sino más bien que esta particular «revelación fundamental de la nada de la existencia» habrá perdido su filo y su dolor y será menos importante.

En todo caso, esta estructura abstracta de la temporalidad es claro que no puede emerger hasta que las viejas actividades, proyectos, rituales tradicionales a través de los cuales se experimentaba el tiempo y de los que era indistinguible, se hayan quebrantado. Hablamos de un proceso de abstracción por el cual, entre otras cosas, aparece lentamente una forma abstracta suprema que se llama la del Tiempo mismo, y que luego produce el espejismo de una experiencia pura e inmediata de él mismo. Pero como mostró Kant (y en otro sentido Hume antes que él), tal temporalidad no es objeto de experiencia sino únicamente una forma pura, de modo que la imposibilidad de sustituir su naturaleza como abstracción —la realidad del reloj físico de Bergson— por una plenitud de experiencia —el espejismo del tiempo vivido o tiempo pleno de Bergson— difícilmente puede sorprender, aunque puede tener consecuencias desastrosas para el sujeto individual.

Mi argumento es pues que las cuestiones planteadas por la aparente búsqueda de autoconocimiento de Jim —si fue un cobarde y por qué, y el correlativo problema sartriano de si la cobardía es algo que caracteriza a su ser mismo o si sería posible en una situacián análoga escoger de otra manera—, estas preguntas éticas que giran en torno a la naturaleza de la libertad son de hecho (como en *El ser y la nada*) algo así como un pretexto estructural para el examen bastante diferente de lo que son realmente un acto y un instante temporal: cuándo sucede el acto, cuánta preparación se necesita, cuán lejos hay que ir en él antes de que «cuaje» de pronto y se vuelva irrevocable, si es entonces infinitamente divisible como la longitud de la carrera de la liebre o de la flecha de Zenón, y si no, entonces (y esa es la otra cara de la paradoja de Zenón) cómo pudo llegar al ser, en primer lugar, ese único átomo duro y en último término indivisible que es el instante de la acción.

No se ha observado suficientemente que la situación misma que será cargada simbólicamente y resultará privilegiada para Jim —el hecho de saltar a un bote salvavidas huyendo del *Patna* condenado— es una situación para la cual, en su forma vacía, ha sido ya sensibilizado. El episodio no es por consiguiente un ejemplo o una ilustración moral, esa «forma simple» o género molecular que Jolles llama el *casum*[45], vehículo para el debate y ejercicio de todas esas cuestiones éticas que aquí hemos considerado como distraedoras más que no pertinentes. El

[45] André Jolles, *Einfache Formen* (Halle: Niemeyer, 1929), pp. 171-199.

trauma de Jim, por el contrario, es bastante literalmente así y está construido sobre la bse de una *repetición* inicial. Hubo en efecto una escena anterior que contenía los elementos de ésta: bote salvavidas, gente ante el desastre, vacilación ante el abismo del instante y al borde del salto hacia la libertad. La cuestión es que en esa escena anterior Jim *no* saltó:

> Jim sintió que le asían fuertemente del hombro. «Demasiado tarde, jovencito». El capitán del barco posaba una mano restrictiva sobre aquel muchacho, que parecía a punto de saltar por la borda, y Jim miró aquello con el dolor de la derrota consciente en sus ojos. El capitán sonrió comprensivamente. «Más suerte la próxima vez. Esto te enseñará a ser listo».[6]

De modo que el cúter regresa sin Jim y con sus sobrevivientes rescatados, y un *alter ego* gana la gloria y la satisfacción de celebrar su propio heroísmo («A Jim le pareció un lamentable despliegue de vanidad»). No es pues de extrañar que en el momento climático de la decisión en la crisis del *Patna* —la danza del cúter preparada abajo, la gente en peligro inminente, Jim colocado «como si hubiera estado en lo alto de una torre» (68)—, Jim «instintivamente» corrija su error anterior y esta vez «haga lo que es debido». La añoranza de una segunda oportunidad, del retorno de una situación en la que puede uno ponerse a prueba, esta vez triunfalmente, es meramente, cuando se declara en la agonía de Jim después del episodio del *Patna* y de su juicio, la repetición de una repetición: la verdadera segunda oportunidad, la única en este caso, es la propia crisis del *Patna*, en la que Jim encuentre ahora la inesperada oportunidad de completar su acto largamente suspendido y de posarse en aquel cúter sobre el que se había cernido antes durante tantos años.

Ahora, por supuesto, es una decisión errónea; mi alegato es sin embargo que esta «ironía» si hemos de llamarla así, es inconmesurable ya sea con las diversas «ironías estables» de la sátira y la comedia, ya sea con esas otras más perturbadoramente «inestables» del punto de vista jamesiano o flaubertiano[46]. Si la palabra ironía es adecuada, entonces debemos distinguir entre esas ironías que permanecen encerradas en las categorías del sujeto individual (ya sean juicios éticos más objetivos o experiencias «psicologicas» más solipsistas dentro de la mónada), y ésta, que es transindividual y de carácter más propiamente histórico, pero que, gracias a algún malentendido ideológico, se proyecta de vuelta en la experiencia individual. Esta clase de ironía es la de las «lecciones de la historia» , de la que se dice que aprendemos, por ejemplo, que no enseñan ninguna lección; es la ironía de volverse a equipar mejor para hacer la guerra precedente, para la que estaba uno tan gravemente impreparado, con el resultado de que está uno igualmente impreparado, pero de una manera nueva, para hacer la siguiente guerra. Semejante ironía es, si se quiere, una versión negativa de la «astucia de la razón» hegeliana, y una astucia que bajo esta forma es relativamente cíclica y no tiene ningún

[46] La distinción pertenece a Wayne Booth, en *The rhetoric of irony* (Chicago: University of Chicago Press, 1974).

contenido (éste empezará a emerger únicamente cuando en una situación histórica determinada preguntemos por qué el estado mayor francés aprendió tan bien las lecciones de 1870, que tuvo que desaprenderlas en 1914, y así sucesivamente). Sin embargo, el valor de *Nostromo* consistirá para nosotros en su tentativa de plantear nuevamente de cabo a rabo esta pregunta, pero esta vez con un contenido concreto, notable esfuerzo transfigurador de la forma de levantar toda esta problemática del acto vacío hasta el nivel de la experiencia colectiva. Pues como pronto veremos, *Nostromo* es, como *Lord Jim*, la interrogción de un agujero en el tiempo, un acto cuyo instante más íntimo se pierde —mostrándose una vez más como irrevocable·e imposible, fuente de escándalo y aporía para la contemplación. Pero la contemplación de *Nostromo* es una meditación sobre la Historia.

La de *Lord Jim* sigue tercamente desviada hacia la problemática del acto individual, y se plantea una y otra vez preguntas que no pueden contestarse. La interrogación analítica del momento climático de Jim muestra efectivamente que allí no había nada: «'Yo había saltado'... se vigiló, esquivó su mirada... 'Al parecer' añadió» (68). No hay tiempo presente del acto, estamos para siempre antes o después de él, en tiempo pasado o en tiempo futuro, en el estadio del proyecto o en el de las consecuencias. La investigación existencial se ha llevado a cabo rigurosamente, pero no acaba ni en la verdad ni en la metafísica, sino en la paradoja filosófica.

Al menos para el propio Jim. Pues por muy imposible que sea el problema del acto en el nivel del sujeto individual, es evidente que lo social lo barre de golpe y lo transforma radicalmente. Aquí se altera el foco sobre la problemática existencial, o más bien queda claro que siempre hubo dos problemáticas: la filosófica técnica, lo que hemos llamdo la analítica existencial —el «descubrimiento» del ser por Roquetin en *La nausée*, con todos los resultados inevitables para él mismo como sujeto individual—, y ese asunto bastante diferente que es la relación de la institución social —la burguesía de Bouville— y sus estructuras de legitimación de ese demoledor descubrimiento y del escándalo del individuo asocial. Conrad finge contarnos la historia de una lucha individual contra su propio miedo y valentía; así Brierly, el juez de Jim, cuyo propio suicidio se transforma con ello en un gesto social y una abdicación de clase más que en el descubrimiento existencial de la nada, que es como se ha interpretado a menudo:

> «No somos un cuerpo de hombres organizado, y lo único que nos mantiene juntos es tan sólo el nombre de esa clase de decencia. Un asunto como éste destruye la confianza de uno. Un hombre puede llegar bastante lejos en toda su vida de hombre de mar sin que le toque la necesidad de mostrarse impávido. Pero cuando llega esa ocasión...» [42].

Tampoco es diferente la lectura de Marlow, cuando disimuladamente, a la vuelta de una elaborada frase, suelta su asombro ante su propio interés en «un suceso que, después de todo, no me incumbía más que como un miembro de un oscuro cuerpo de hombres unidos por una comunidad de ajetreos sin gloria y por la

fidelidad a cierto patrón de conducta» (31). Pero el cuerpo de hombres unidos así en la cohesión ideológica de unos valores de clase que no pueden sin peligro ponerse en tela de juicio no es meramente la confraternidad del mar; es la clase gobernante del Imperio Británico, la heroica burocracia del capitalismo imperial lo que toma a esa burocracia menor pero a veces más heroica aún de los oficiales de la flota mercante como figura de sí misma[47]. Aquí, más aún que en la práctica de una estética verbal flaubertiana, la obra de Conrad resulta finalmente contigua a la elaborada presentación y autocuestionamiento de la burocracia aristocrática británica en *Parade's End* de Ford, y utiliza una forma muy parecida de *escándalo* social para develar unas instituciones sociales que de otro modo serían imperceptibles al ojo desnudo. En ambas obras, por consiguiente, la «situación extrema» existencial (el mamparo de *Patna*, la Primera Guerra Mundial) es menos un experimento de laboratorio diseñado para exponer la articulación interna del acto y del instante que la precondición de la revelación de la textura de la ideología.

VI

Pero si es de esto de lo que trata realmente *Lord Jim*, entonces no queda sino preguntar por qué nadie lo piensa así, y menos que nadie el propio Conrad; falta plantear la última pero extremadamente incómoda formalidad de la realidad de la apariencia, los orígenes estructurales de una lectura errónea que es a la vez un error y una realidad objetiva. Nuestra lectura de esta novela se ha basado —y tal vez ha tendido a confirmarlo— en un modelo del modernismo según el cual este último se capta como realismo borrado, como una negación del «contenido realista» que, como una *Aufhebung* hegeliana, sigue acarreando ese contenido, tachado y alzado a la vez, dentro de sí. En resumen, es evidentemente erróneo imaginar, como Lukács parece imaginarlo a veces, que el modernismo es una mera distracción ideológica, una manera de desplazar sistemáticamente la atención del lector de la historia y la sociedad hacia la pura forma, la metafísica y las experiencias de la mónada individual; es todas esas cosas, pero no son tan fáciles de lograr como podría pensarse. El proyecto modernista se entiende más adecuadamente como la tentativa, para usar la cómoda expresión de Norman Holland[48], de «administrar» unos impulsos históricos y sociales profundamente

[47] «A Jim se le ha enseñado un código, un conjunto de leyes sobre la navegación, y éstas no son sólo técnicas sino en su esencia morales —definiciones de la responsabilidad y el deber que son a la vez reglas prácticas específicas y leyes sociales generales. Forma parte de una jerarquía —los oficiales del barco— en la que esas leyes son manifiestas o se supone que lo son. Su conflicto moral no es producto del aislamiento, de la falta de una sociedad y unas creencias compartidas. Es esa clase anterior de conflicto, históricamente anterior, en la que la fuerza de un hombre se pone a prueba bajo presión; en la que otros rompen las reglas aceptadas y él las sigue hasta su propia vergüenza subsiguiente; o sea en la que lo que se mira realmente es la *conducta*, dentro de un esquema de valores aceptado. El barco en Conrad tiene esa cualidad especial, que ya no estaba en general a disposición de la mayoría de los novelistas. Es una comunidad conocible de un tipo transparente» (Williams, *The English novel*, p 141).

[48] Holland, *Dynamics*, pp. 289-301.

políticos, es decir, de desvanecerlos, preparar gratificaciones que los sustituyan, y cosas así. Pero tenemos que añadir que tales impulsos no pueden administrarse mientras no se hayan planteado; esa es la parte delicada del proyecto modernista, el lugar donde debe ser realista a fin de recontener en otro momento ese realismo que ha despertado.

La tarea de nuestra lectura de *Lord Jim* ha sido restaurar todo el subtexto socialmente concreto de la racionalización y cosificación de fines del siglo XIX de los que esta novela es por igual la expresión y la compensación utópica, y de manera tan fuerte y en tantos niveles formales diferentes. Ahora tenemos que volvernos hacia los mecanismos que aseguran un desplazamiento estructural de tal contenido, y que ofrecen un sistema interpretativo sustitutivo incorporado por el cual los lectores, si así lo desean —¡y todos lo deseamos, para evitar saber sobre la historia!—, puedan reescribir el texto de maneras más inofensivas. Las dos estrategias de contención que se construyen para este fin son ambas claramente en algún nivel ideologías, y bien pueden examinarse como tales. En el caso presente, sin embargo, son proyecciones narrativas de la ideología, estrategias narrativas que tienen como meta común la reescritura de un relato cuya dinámica de otro modo podría eludir las categorías de lo ético y del sujeto individual. Sin embargo, como ya hemos visto, el contenido de *Lord Jim* es a su vez heterogéneo, y está sacado de las dimensiones aparentemente inconexas de lo microscópico (tiempo cosificado, acción desacralizada) y lo macroscópico (historia y praxis). Es apropiado por consiguiente que se desarrollen, no una, sino dos estrategias distintas de contención a fin de administrar esas dos fuentes distintas de escándalo y de desafío ideológico.

Las dos estrategias en cuestión tomarán por consiguiente formas que caracterizaremos como metafísica y melodramática respectivamente; apuntan a recontener el contenido de los acontecimientos del relato de Jim localizando las «partes responsables» y asignando las culpas. Hemos comentado ya, en efecto, la primera de estas estrategias, la metafísica, que proyecta una metafísica proto-existencial distinguiendo a la Naturaleza, y en particular el mar —lo que aplasta la vida humana— como ese villano último contra el que Jim debe llevar a cabo una batalla antropomórfica para ponerse a prueba. La Naturaleza en este sentido personalizado es fundamental si la búsqueda de Jim ha de seguir siendo cuestión de valentía y miedo y no esa cosa bastante diferente que hemos mostrado que es en la sección precedente. Esto no quiere decir que la gente no se ahogue o que el mar no sea aterrador, sino más bien que todo existencialismo genuino tendría que desenmarañarse a sí mismo, y, si la naturaleza es genuinamente sin sentido, tendría que deshacer trabajosamente, a fin de ser consecuente consigo mismo, todas esas impresiones antropomórficas de un «verdadero horror detrás del rostro abrumador de las cosas», «algo invisible, un espíritu de perdición guiador que habitaba dentro, como un alma malevolente en un cuerpo detestable» (19).

Pero Jim no es destruido por el mar y ponerse a prueba en este sentido parece exigir siempre un adversario humano (ver los desplazamientos análogos desde la naturaleza de vuelta hasta una agencia humana en *The end of the tether* y en

Typhoon). Así, si la segunda parte de la novela ha de recobrar o «resolver» ideológicamente la primera parte desplegada tan implacablemente en la forma de un dilema, tenemos que recurrir a la estrategia bastante diferente del melodrama, donde la agencia malevolente de la Naturaleza queda sustituida por la del hombre, en la persona de Gentleman Brown.

El problema es la «motivación» de este dispositivo: ¿cómo imaginar y hacer creer a los lectores un motivo de esa persecución sin remordimientos de Jim en el momento mismo de su triunfo? Pero como mostramos en el Capítulo 4, semejante motivación estaba a mano en otro sitio en la ideología de fines del siglo XIX, diseñada inicialmente como una explicación psicológica de la rebelión de las masas, pero también de la vocación revolucionaria de los intelectuales desafectados, y después aplicada más ampliamente a la representación de la vida cotidiana en general, y al descrédito del impulso político en particular: se trata por supuesto del concepto de resentimiento, del que Conrad se está convirtiendo en el poeta épico. No hay una sola obra suya (aunque también aquí *Nostromo* es excepcionalmente privilegiada y casi una excepción) donde el típico portador, gratuitamente malevolente, de esa enfermiza pasión no esté a la espera del inocente desprevenido[45]. De hecho, las grandes novelas políticas, *Under Western eyes* y *The secret agent* —panfletos contrarrevolucionarios tan vigorosos a su manera como las obras maestras de Dostoyevski o de Orwell— emiten el mensaje del resentimiento (y de su papel como verdadero motivo de la vocación revolucionaria) de manera tan obsesiva, que delatan su propia dinámica interna: el concepto de resentimiento es a su vez, como observé antes, producto del sentimiento en cuestión.

Esto significa que Gentleman Brown no sea una poderosa figura, aunque incluso esa fuerza nihilista obsesiva depende de un sistema de personajes bastante complicado, gracias al cual resulta que es el *homme de ressentiment* de menos envergadura, Cornelius, el que pone de manifiesto todo lo que es grotesco en esa pasión de sí mismo, dejando así una visión más pura del mal y la energía para el más valioso y más absoluto adversario de Jim:

> Robaba a un hombre como si fuera sólo para demostrar la baja opinión que tenía de la criatura. [214-215] Había en el hablar entrecortado y violento de aquel hombre, que desnudaba ante mí sus pensamientos con la mano misma de la Muerte en su garganta, una inflexibilidad sin tapujos de propósito, una extraña actitud vengativa hacia su propio pasado, y una ciega creencia en la rectitud de su voluntad contra la humanidad, algo de ese sentimiento que pudo inducir al cabecilla de una horda de asesinos vagabundos a llamarse orgullosamente el Azote de Dios. [225] Yo tenía que soportar el brillo sumergido de sus ojos con patas de gallo... que reflejaban cómo ciertas formas del mal son de la estirpe de la locura, nacidas del intenso

[45] No puedo evitar por consiguiente el sentimiento de que la afirmación entera de Fleischman —«en todo el cuerpo de la obra de Conrad, de hecho, los únicos ejemplos del mal radical son Gentleman Brown, en *Lord Jim* y el extraño trío de *Victory*» (*Conrad's politics*, p 28)— es singularmente inexacta. Por otra parte, es claro que reconocer el motivo obsesivo del resentimiento colocaría inevitablemente la ideología del «organicismo» que lo acompaña bajo una luz nueva y menos favorable.

egoísmo, inflamadas por la resistencia, despedazando el alma y dando al cuerpo un vigor ficticio. [209]

En una retórica tan vigorosa sentimos algo del violento desplazamiento que hay que hacerle al relato y a sus *actantes* para producir lo que podríamos llamar el efecto de melodrama, y para conjurar el sentimiento mítico del villano —sentimiento tan arcaico e históricamente feo, que tiene su genealogía en las profundidades de los inmemoriales linchamientos y progroms, en la expulsión del chivo expiatorio y la maldición ritual. Es esclarecedor para el espíritu yuxtaponer a esta visión autoperpetuadora del mal los grandes versos brechtianos sobre la máscara del demonio japonés, con sus venas hinchadas y su repugnante mueca:

Todo ello anunciando
qué esfuerzo agotador supone
ser el mal.

VII

Como hemos sugerido ya, *Nostromo* es una intensificación y transformación dialéctica del aparato narrativo de *Lord Jim*, y está bien, en conclusión, habiendo mostrado todo lo que Conrad prefería no ver, mostrar lo que pudo ver en un esfuerzo exigente y ambicioso de la imaginación histórica. La cuestión no es tanto asunto del desarrollo personal de Conrad entre 1900 y 1904 como una demostración de las tranformaciones estructurales y de la manera en que materiales análogos quedan radicalmente metamorfoseados cuando se los arranca del terreno y las categorías del sujeto individual y se los pone en la nueva perspectiva de los del destino colectivo.

En cuanto al expediente enmascarador básico, la «estrategia de contención» básica —lo que en *Nostromo* realiza la función del mar en las otras novelas de Conrad, motivando y legitimando la frontera que sella todo aquello de que ese modelo narrativo puede tratar en la totalidad social—, parecería plausible buscar este mecanismo enmarcador horizontalmente y no verticalmente, en la situación de los personajes de lengua inglesa o por lo menos extranjeros destacados sobre el trasfondo indeterminado de una «sustancia» latinoamericana (para usar el término hegeliano). Hoy en día, cuando el Tercer Mundo, y en particular Latinoamérica, habla con su propia voz literaria y política, estamos mejor situados para apreciar todo lo que es ofensivo y caricaturesco en la representación que da Conrad de la política de la gente de Costaguana[46]. En efecto, la interferencia ideológica es aquí triple y dispuesta en capas. En el nivel más

[46] V. Jean Franco, «The limits of the liberal imagination», en *Point of Contact/Punto de Contacto*, n.º 1 (1979), pp. 4-16. La observación de Eagleton sobre el uso de material extranjero en Conrad de tal manera que «se permite radicalmente que la experiencia extraña cuestione las estructuras civilizadas que a su vez ganan una nueva validación gracias a este encuentro» (Terry Eagleton, *Exiles and émigrés* [Nueva York: Schocken, 1970], p. 31) bien podría ampliarse más aquí.

general, tenemos la clásica pintura «anglo» de la «raza» latina, perezosa, irresponsable y todo eso, a la que hay que «llevarle» el orden político y el progreso económico desde fuera. Esta actitud es más compleja que el simple racismo por cuanto va cargada de considerable atractivo fantaseado y da materia para la práctica del idilio (piénsese, digamos, en *La serpiente emplumada* de Lawrence) a la vez que acredita la buena opinión que el Occidente industrial tiene de sí mismo. Sean cuales sean las ambigüedades de esta perspectiva, sin embargo, es sin duda un pensamiento del «Otro», y es inconcebible que un novelista latinoamericano pudiera sin una «Conciencia Desdichada» hegeliana enfocar de esta manera sus materiales, incluso si los hechos y las anécdotas siguieran siendo los mismos.

En un segundo nivel están, por supuesto, las reflexiones y actitudes políticas propiamente dichas de Conrad; y él permite al lector pasar por alto la identificación de sus figuras positivas entre la gente local —los llamados *blancos*— con el partido aristocrático y de los malvados Monteros con los mestizos: la declaración más explícita sobre la política monterista es su definición como «cesarismo: el gobierno imperial basado en el voto popular directo» (335). Pero *Nostromo* no es una novela política en el sentido de que permita que esos dos ideales políticos luchen en sus propios términos (el modelo último de esa clase de arte político sigue siendo, como nos lo mostró Hegel, *Antigona*); sino que las actitudes políticas del propio Conrad están presupuestas y retóricamente reforzadas por marcadores éticos y melodramáticos (los Blancos son buenos, los monteristas malos).

Estos marcadores pues nos llevan como era de suponerse al tercer y más profundo nivel ideológico, que una vez más no es otro que la teoría del resentimiento; y los hermanos Montero se describen, y sus motivos se explican, en términos que son los lugares comunes de todos los historiadores contrarrevolucionarios del siglo XIX. Pero la resonancia de este motivo en *Nostromo* es bastante diferente de sus efectos sobre la estructura de *Lord Jim*, donde transformaba un texto modernista en el precursor de un texto de cultura de masas (un subgénero de *best-seller*). Supondremos en todo caso que la teoría y la visión del resentimiento formará necesariamente el límite exterior de cualquier reflexión política o histórica que conciba Conrad: si es así, entonces *Nostromo* está organizado estructuralmente para minimizar sus efectos, pues aquí el resentimiento queda recontenido él mismo y arrojado en el marco o la frontera del texto propiamente dicho, con el resultado de que el relato principal y puesto en primer término de Conrad —la historia de todos los principales personajes europeos y norteamericanos, tal como se juega contra el mero telón de fondo o pretexto de esta particular república bananera— puede desarrollarse y producirse sin ser reapropiada por lo que hemos llamado la estrategia del melodrama. Si añadimos ahora que la estrategia metafísica, la evocación proto-existencial de una Naturaleza siniestra, está también ausente, bien podemos empezar a anticipar una transformación formal de la línea narrativa de Conrad que es del mayor interés para iluminar la relación determinante entre la ideología y la producción de la forma.

Tenemos que subrayar las analogías con la estructura narrativa de *Lord Jim* a fin de hacer más visibles e impresionantes las diferencias. El sentido de la textualización que sentimos en la primera mitad de *Lord Jim* es menos pronunciado, puesto que los *hommes-récits* o epicentros de la narración de historias están aquí apartados y el texto debe funcionar con una voz de tercera persona que no es sino un incómodo compromiso entre lo viejo y lo nuevo. Conrad es aquí premoderno por cuanto no ha podido descubrir la posición transpersonal, digamos, del relato joyciano, ni siquiera el de Flaubert. Sin embargo, el movimiento asociativo, aleatorio del texto de detalle en detalle no es menos intrincado que en *Lord Jim*, y obedece, como prometimos, al mismo principio fundamental de la lenta rotación analítica alrededor del acto central respecto del cual podemos temer que, demasiado estrechamente interrogado, como la cebolla que era el símbolo del ser en los Upanishads, del que se quitaba cuidadosamente una capa tras otra, mostrará llevar la nada en su corazón.

Este acontecimiento, al principio, el lector (y asimismo el texto) supone que es la revolución monterista. Un clásico desplazamiento textualizador ofrece primero el torpe vuelo del desafortunado dictador Blanco como mero detalle secundario, «contado» más que «mostrado», y evocado en la conversación como un ejemplo pasajero de algún tópico inconexo (23) —para reactualizar sólo varios centenares de páginas más tarde ese mismo «acontecimiento» como un dato de los sentidos ausente, la causa implícita de una multitud de espectadores que tapan la vista de un objeto de curiosidad en la distancia (192). El aferramiento a nociones convencionales de presencia, tanto físicas como narrativas, nos lleva a suponer que es sólo en este segundo punto de la novela donde el acontecimiento en cuestión sucede por fin «realmente». Pero sería sin duda más adecuado sugerir que en ese sentido nunca sucede realmente, pues la referencia discursiva inicial a él —no como escena sino como hecho o trasfondo— dispensa a Conrad de tener que «pintarlo» más tarde en toda su presencia vivida. Este acontecimiento central está pues presente/ausente de la más clásica manera derridiana, presente únicamente en su ausencia inicial, ausente cuando se supone que está más intensamente presente.

Pero este agujero en el centro del relato no es él mismo sino un emblema exterior de ese otro más grande a cuyo alrededor gira el gigantesco sistema de acontecimientos de la novela como alrededor de un eje invisible. *Nostromo*, en otras palabras, no es de veras una novela sobre la insurrección política; ésta es a su vez únicamente el pretexto para el acontecimiento más fundamental de todos: la expedición de Decoud y Nostromo a la Gran Isabel y el salvamento del tesoro, que corre parejas con la fundación de la República Occidental de Sulaco. En este nivel, no hay ningún misterio particular en cuanto a las coordenadas de conjunto de la trama (y ningún cambio estructural en esas coordenadas del tipo de los que encontramos en *Lord Jim*): la novela es un virtual ejercicio de libro de texto del *dictum* estructuralista de que todo relato pone en juego un paso de la Naturaleza a la Cultura. En efecto, las páginas iniciales evocan el paisaje del golfo, un paisaje sin gente; mientras que al final (excluyendo la muerte de Nostromo) celebra la sociedad acabada de la nueva república. En *Lord Jim*, la interrogación del acto

individual y de las posibilidades de la acción lleva a la proyección de una imagen degradada del heroísmo «legendario»; aquí, por el contrario, una interrogación similar parecería haber sido capaz de alzarse hasta el nivel de lo colectivo y generar una producción narrativa de la sociedad misma.

Parece claro que esto se logra no por la acción de un individuo, sino por la de dos: por un acto único que, dada su compleja efectividad histórica, sólo pudo resultar de las acciones combinadas de dos héroes, o mejor aún, de su síntesis en algún nuevo *actante* colectivo. Desde el comienzo, pues podemos suponer la presencia de un sistema sémico del que tales combinaciones y síntesis sacan su significado narrativo; en el nivel más obvio, claramente, en el nivel más fácilmente recuperable por alguna forma de crítica mística, el nuevo *actante* dual formado por la alianza de Nostromo y Decoud es simplemente el del cuerpo y el espíritu, el hombre de acción y el intelectual, el portador de una vanidad personal casi física y el amante del ideal (tanto en el sentido de que Decoud tiene una tiránica idea fija —la república separatista— como en el de que está «inspirado» por su amor a Antonia). Pero incluso admitiendo la carga de este tipo de contenido en la oposición/combinación de Nostromo y Decoud, es muy difícil ver cómo esta reunión mítica del cuerpo y el espíritu bastaría, sémicamente, para fundar la Sociedad; en el mejor de los casos, podría resultar en una nueva y unificada forma de acción individual transfigurada, de tal manera que la «operatividad histórica» suplementaria sigue quedando por derivarse.

Podemos empezar a derivarla, me parece, observando cómo las dos figuras de Decoud y Nostromo emergen de dos diferentes y desiguales agrupamientos de personajes y destinos que se nos manifiestan lentamente gracias al movimiento del texto. Decoud, cuya cultura y crianza francesas lo distancian de las figuras puramente «aborígenes» (como también su nombre), emerge lentamente del grupo de personajes aglomerado alrededor de Charles Gould y la mina, y convenientemente organizado por el salón de la señora Gould. Nostromo, por otro lado, sale del agrupamiento mucho más pequeño que rodea a Viola y su Albergo; y nuestro sentido de la importancia semiótica de esta filiación queda reforzado por la observación de que desde el punto de vista de la trama y de sus necesidades organizativas, la historia de la vieja Viola es estructuralmente superflua y debe pues obedecer presumiblemente a una necesidad más profunda.

Pero así contrastadas, estas dos grandes líneas de los agrupamientos de personajes del libro, el que desciende del propietario minero Charles Gould y el que desciende de la inmigrante italiana y de Garabaldino Viola, se distribuyen en una oposición inmediatamente identificable: corresponden a las dos grandes fuerzas de la historia del siglo XIX: el capitalismo industrial, en expansión hacia su etapa imperialista, y la revolución «popular» (es decir, en sentido estricto, ni campesina ni proletaria) del tipo clásico de 1848, de la que la figura heroica de Garibaldi es a la vez el Lenin y el Che Guevara, y el único líder de una revolución exitosa que funda un estado independiente. Que el retrato enmarcado de Garibaldi presida la fundación de un Sulaco independiente es algo que abre claramente un espacio básico para meditación política de esta novela; pues Sulaco

estaba tan lejos de ser la realización de los ideales de 1848 como la unificación piemontesa de Italia; mientras que frente al legendario patronazgo de Garibaldi a la conjura de Viola, Holroyd, el benefactor de San Francisco, más escurridizo aún, del lado de Charles Gould, y reasegurador capitalista, se presenta como el opuesto y el contrapeso estructural.

Conrad no llegó nunca políticamente más lejos que en este retrato simpatizante del ideal nacionalista-populista; al mismo tiempo, es preciso decir que contiene y califica cuidadosamente este polo de su nueva visión histórica, ante todo poniendo aparte un genuino impulso revolucionario latino (pero *europeo*) —el italiano, que es aquí exótico y extranjero—, frente a la variedad indígena monterista. El fenómeno se emparienta con la escisión freudiana, y observaremos algo parecido operando para complicar y calificar virtualmente todos los términos de este sistema de personajes emergente. La valorización del término positivo Viola/Garibaldi, en otras palabras, está permitida tan sólo al precio de escindir y suprimir al doble malo, los hermanos Montero, con su «cesarismo», que se vuelve a su vez una imagen especular mala del liderazgo populista garibaldiano. Al mismo tiempo, la asociación de este valor político supremo con el motivo de Nostromo, el motivo del cuerpo, de la vanidad, del orgullo, de la fuerza, de la acción individual, sugiere lo que saldrá a la luz dentro de un momento cuando miremos al otro polo de la oposición, a saber que el populismo es para Conrad el término que designa una inmanencia —cierta identidad virtual de *Leben* y *Wesen*, de contingencia y sentido— que es hasta ese grado inaccesible a su propia maquinaria narrativa.

Esto quedará más claro cuando entendamos hasta qué grado Conrad entiende el capitalismo como trascendencia. La retórica convencional que liga al capitalismo con la llegada del orden —que es, dicho sea de paso, un viejísimo argumento del capitalismo[47]— va de la mano con el sentimiento de que no es un crecimiento natural en países como Sulaco, y de que en la medida en que es artificial, encarna necesariamente una idea y un ideal que hay que imponer o que resulta un imperativo moral: algo así como el avatar final del motivo de la «filantropía». La repetida palabra de ese período, «sentimentalismo» —el capricho inexplicable de gente que hace cosas por razones puramente intelectuales o filosóficas o «altruistas»— da su resonancia a este tema, que alcanza una especie de clímax en la celebración de la «imaginación» del banquero Holroyd:

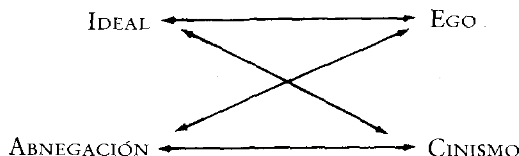
> Ser millonario, y un millonario a la manera de Holroyd, es como ser eternamente joven. La audacia de la juventud cuenta con lo que imagina que es un tiempo ilimitado a su disposición; pero un millonario tiene en sus manos medios ilimitados —lo cual es mejor—. El tiempo que le es dado a uno en la tierra es una cantidad incierta, pero sobre el alcance de los millones no hay duda. La introducción de una forma pura de cristiandad en este continente es un sueño para un juvenil entusiasta, y he estado tratado de explicarles por qué Holroyd a los cincuenta y ocho años es

[47] V. Albert O. Hirschman, *The passions and the interests* (Princeton: Princeton University Press, 1977).

como un hombre en el umbral de la vida, y hasta mejor. No es un misionero, pero la mina de San Tomé representa precisamente eso para él. Le asegura, verdad de sobrio, que no pudo esquivar eso en una conferencia estrictamente de negocios sobre las finanzas de Costaguana que sostuvo con Sir John hace un par de años. Sir John lo mencionó con asombro en una carta que me escribió aquí, desde San Francisco, cuando viajaba de regreso. Palabra, Doctor, las cosas parecen no valer nada por lo que son en sí mismas. Empiezo a creer que lo único sólido que hay en ellas es el valor espiritual que cada uno descubre en su propia forma de actividad. [265-266]

A Holroyd, como ideal desencarnado y abstracto, corresponde así la imagen visual de Garibaldi en la pared de Viola —que es, como hemos visto, el epítome de una imposible inmanencia estilística. Es pues lógico que este polo trascendente de las fuerzas históricas del relato acabe por encarnarse a sí mismo en el personaje concreto de un hombre, Decoud, impulsado por una idea fija y una visión política.

Ahora, pasando de la oposición última que codifica el relato en su articulación concreta en los personajes y los acontecimientos locales del texto, podemos empezar a reconstruir un sistema análogo al que encontramos operando en *Lord Jim*, pero más complejo. Sugeriremos esquemáticamente que la oposición de Decoud y Nostromo puede designarse sémicamente como la oposición entre el Ideal y el Ego [Self] (tomando a este último como designación de la imposible inmanencia ya sea del cuerpo individual o ya sea del pueblo): la consecuencia sería entonces que nuestros demás términos marcarían algo así como el lugar de un antiideal, o un cinismo, y el de un altruismo [*selflessness*] o devoción:

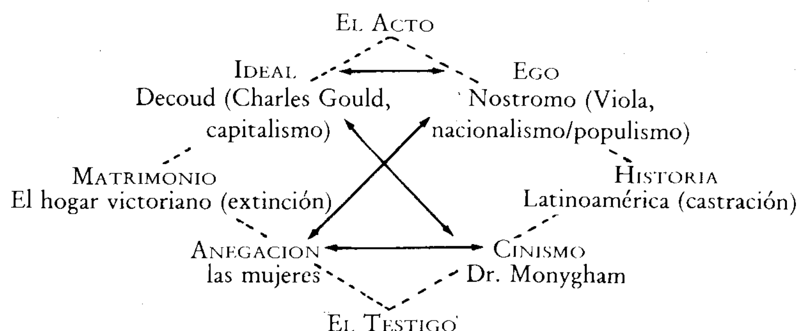


Pero con estos nuevos términos ya están dados los personajes adecuados, pues las mujeres —Antonia como alegoría política y musa de Decoud («Antonia, gigantesca y adorable como una estatua alegórica, mirando con ojos despectivos su debilidad»: p. 409), y detrás de ella la señora Gould— tienen evidentemente asignada la función relativamente ingrata de la devoción abnegada a los actores masculinos; mientras que la generación por el sistema del término nuevo del cinismo ayuda a dar cuenta de la emergencia, de otro modo inexplicable, de un nuevo personaje —el doctor Monygham— después de la expedición Decoud-Nostromo, y la manera en que esta aparente corrección narrativa acaba por dominar la sección final de la novela, desproporción que los puristas de la organización y la unidad tendrían que considerar, si no fuera así, como un

defecto. Monygham es generado casi literalmente por el texto, producido, arrojado por él como una nueva permutación de sus sistema textual: más aún, el término neutro que resulta de la combinación de su cínica sabiduría y experiencia con la devoción abnegada de las mujeres —la unión de los dos contradictorios, función asumida por Marlow en la novela anterior— es precisamente el lugar del Testigo: el lugar de la no-acción desde donde, a través del sistema, puede observarse narrativamente la acción ideal o término complejo: unión de Ideal y Ego [*Self*], de Decoud y Nostromo. (El proceso de «escisión» es visible también en este término por lo menos hasta el grado de que la forma mala o negativa del cinismo es simple falta de atención, una ranura que llena ese otro testigo histórico importante pero puramente formal, el capitán Mitchell.).

Ahora podemos empezar a separar las dimensiones de la novela. Para empezar, el lugar de la historia real —la historia caída de Costaguana, de lo que hemos llamado hasta ahora la «sustancia» latinoamericana, tal como se exterioriza en Otredad a través de la visión «anglo»— se da en la unión del Ego y el Cinismo, la «pesadilla de la historia», como una larga sucesión ininterrumpida e inconsciente de acontecimientos contingentes. La otra combinación sémica, la del Ideal y la Abnegación, la unión ideal de Decoud y Antonia, presidida por la unión de Gould y la señora Gould, no puede ser sino una visión imaginaria del matrimonio como reino privado último que se destaca contra el reino público caído de la historia y cuya valorización sémica puede llevarnos aquí hasta cierta distancia en la dirección de explicar la irrealidad y la función puramente simbólica de las mujeres de Conrad.

Semejante esquema parece proporcionar también por lo menos un punto de partida para una interpretación psicoanalítica de este escritor, en la medida en que el término Historia combina en él a un hijo muerto por una figura paterna (Nostromo) y a un hombre torturado y que queda lisiado (el doctor Monygham). Este espacio sémico es claramente pues el de la castración, mientras que su contrapartida estructural, que incluye tanto a Decoud como a la señora Gould, y que es el lugar del amor, el matrimonio, y presumiblemente también la experiencia sexual, está dominado por la experiencia efectiva diferente de la condena al desvanecimiento o de la extinción.



Pero este esquema explica todo menos lo esencial, a saber la dinámica del acto ideal mismo, de la imposible síntesis o término complejo, esa fundación o nueva inauguración de la sociedad que nos alzará fuera de la historia caída (y tal vez incorporará asimismo mucho de lo que es ideal en el matrimonio victoriano).

Como en *Lord Jim*, no es tanto cuestión de llenar la ranura de este acto vacío como de poder imaginarlo para empezar. Las páginas de leyenda de *Lord Jim* suponían sin embargo que este esfuerzo de imaginación no era problemático, y con ello falsificaban su estatuto como texto literario; *Nostromo* seguirá siendo fiel a esta imposibilidad e insistirá hasta el final en todo lo que es problemático en el acto que trae el genuino cambio histórico. En efecto, las dos grandes consignas de las páginas finales del libro insisten ambas a su manera en la imposibilidad de apuntar a semejante cambio, en la naturaleza de la Historia genuina, el Acontecimiento histórico que marca un salto decisivo de un estado de cosas (la naturaleza caída) a otro (la sociedad genuina), no como un acontecimiento que pueda narrarse, sino como una aporía alrededor de la cual tiene que girar la novela, sin incorporarla nunca del todo en su propia estructura. Este es claramente el sentido de la advertencia que Nostromo se hace a sí mismo: «¡Enriquécete despacio!». Semejante consigna ofrece todas las paradojas y rompecabezas del pensamiento diacrónico: ¿en qué «punto del tiempo» el diminuto crecimiento de las monedas, cayendo una sobre otra como el lento goteo de un grifo, se convierte de pronto en la riqueza? ¿Cómo es posible en último término el tiempo en el mundo medible? ¿Cómo vienen al ser las cosas, cómo es que pueden «suceder»?

Pero la frase que preocupa a la señora Gould no es menos escandalosa y paradójica para el espíritu, aunque esta aporía particular es más bien de un tipo sincrónico: a saber, la imposibilidad de meterse en la cabeza qué pueda significar «intereses materiales». Todo el drama del valor y de la abstracción se concentra en esa frase antitética, en la que el sentimentalismo ideal de la dinámica capitalista queda súbita y brutalmente demistificado. Si es «material», entonces ya no es material en ese sentido anterior, sino trascendente. Pero poder concebir la especificidad del capitalismo sería mantener a la vez en el espíritu estas dos cosas inconmensurables e irreconciliables, en la unidad de un solo pensamiento imposible, cuyo nombre sin sentido la señora Gould se ve condenada a murmurar una y otra vez.

De modo que el acto sucede —el capitalismo llega a Sulaco— aunque es imposible. En ningún lugar es esto más vivido que en la disyunción entre el movimiento de la historia y su puesta en acto por los sujetos individuales que es el mensaje narrativo último de *Nostromo*. Pues incluso en este nivel resulta que el acto, el acontecimiento, no sucedió nunca: pero de una manera muy diferente que en el marco de la analítica existencial de *Lord Jim*. Aquí el acto central, la heroica expedición de Decoud y Nostromo, que debió afianzar su estatuto como héroes, como formas legendarias últimas del sujeto individual, es apropiado por la historia colectiva, en la que también existe, pero de una manera muy diferente, como la fundación de instituciones. En lenguaje sartriano clásico, podemos decir

que el acto histórico de Decoud y Nostromo les ha sido enajenado y robado aun antes de que lo lleven a cabo; o en una terminología más hegeliana, su acción puede caracterizarse como la de la mediación estructuralmente efímera.

Se sitúan en efecto en el lugar weberiano del «mediador esfumado», del término individual profético o carismático cuya función histórica pero transindividual, de acuerdo con la «astucia de la historia», consiste únicamente en hacer posible la venida al ser después de él de un nuevo tipo de colectividad. El momento de Decoud y Nostromo es el de la acción del sujeto individual, pero que es reabsorbido inmediatamente por la estabilidad y transindividualidad mismas de las instituciones que es necesario fundar. La historia utiliza sus pasiones individuales y sus valores como involuntarios instrumentos para la construcción de un nuevo espacio institucional en el que no se reconocen a sí mismos ni a sus acciones y del que sólo pueden, lenta o violentamente, quedar borrados como restos de otra edad --no, esta vez, el mito de los orígenes y la edad dorada de los gigantes, sino más bien el momento de la transición mediadora hacia otra forma social, una forma tan degradada, tan transindividual, tan no-narrable como la que la precedió, aunque a su manera muy diferente. Así, esta gran novela histórica alcanza finalmente su meta desentrañando sus propios medios de expresión, «pintando» la Historia con su radical demostración de la imposibilidad de narrar esta dimensión impensable de la realidad colectiva, minando sistemáticamente las categorías individuales del relato de historias a fin de proyectar, más allá de las historias que tiene que seguir contando, el concepto de un proceso más allá de la narración de historias.

Este es, me parece, el contenido histórico concreto de la dialéctica entre la acción y el registro que demuestra la lectura que hace Edward Said de *Nostromo*: una búsqueda de acontecimientos y sus orígenes, que, al fallar frente a una toma de conciencia casi althusseriana/derridiana de su estatuto como lo «siempre-ya-empezado», de pronto se ve desviada a la autorreferencialidad, y empieza a poner en primer plano esa búsqueda textual y representacional como proceso: «en lugar de hacerse miméticamente autor de un nuevo mundo, *Nostromo* vuelve a su comienzo como novela, a la suposición ficcional, ilusoria, de la realidad: derribando con eso el edificio confiado que construyen normalmente las novelas, *Nostromo* revela ser nada más que un *registro* de autorreflexión novelística»[52]. Pero a diferencia del modernismo posterior, este movimiento de autorreferencialidad no es en Conrad ni gratuito ni complaciente. La resonancia de su libro brota de una especie de armonía no planeada entre su dinámica textual y su contenido histórico específico: la emergencia del capitalismo precisamente como tal dinámica siempre-ya-empezada, como el misterio supremo y privilegiado de un sistema sincrónico que, una vez puesto en su sitio, desacredita las tentativas de historia «lineal» o los hábitos del espíritu diacrónico de concebir sus comienzos. *Nostromo* ya no es pues en último término, si se quiere, una novela política o histórica, una representación realista de la historia; pero en el momento mismo en que reprime

[52] Said, *Beginnings*, p. 137.

tal contenido y trata de demostrar la imposibilidad de tal representación, por una maravillosa transferencia dialéctica, el «objeto» histórico mismo queda inscrito en la forma misma.

Después de la peculiar heterogeneidad del momento de Conrad, se establece un alto modernismo que no es tarea de este libro considerar. El aparato poético perfeccionado del alto modernismo reprime la Historia con tanto éxito como el aparato narrativo perfeccionado del alto realismo reprimía la heterogeneidad azarosa del sujeto hasta enntonces descentrado. En ese punto, sin embargo, lo político, ya invisible en los textos del alto modernismo, como también en el mundo cotidiano de la apariencia de la vida burguesa, e inflexiblemente empujado a la clandestinidad por la cosificación acumulada, se ha convertido por fin en un genuino Inconsciente.

6 Conclusión

LA DIALÉCTICA DE UTOPÍA E IDEOLOGÍA

> Como en toda historia previa, quienquiera que resulte triunfador seguirá participando de ese triunfo en el que los gobernantes de hoy marchan sobre los cuerpos postrados de sus víctimas. Como de costumbre, los despojos se llevan en alto en ese desfile triunfal. A éstos se les llama generalmente la herencia cultural. Esta última encuentra un observador bastante distante en el materialista histórico. Pues tales riquezas culturales, cuando él las repasa, delatan un origen que él no puede contemplar sin horror. Deben su existencia no sólo a los afanes de los grandes creadores que las han producido, sino asimismo a la fuerza de trabajo anónima de los contemporáneos de estos últimos. No ha habido nunca un documento de cultura que no fuera a la vez un documento de barbarie.
>
> —Walter Benjamin,
> «Tesis sobre la filosofía de la historia», vii

La concepción del inconsciente político desarrollada en las páginas precedentes ha tendido a distanciarse, en ciertos momentos estratégicos, de esos procedimientos polémicos y demistificadores tradicionalmente asociados con la práctica marxista del análisis ideológico. Es tiempo ahora de confrontar directamente estas últimas y examinar con más detalle esas modificaciones. La lección más influyente de Marx —la que lo sitúa a la par de Freud y de Nietzsche como uno de los grandes diagnosticadores negativos de la cultura y la vida social contemporáneas— se ha considerado, por supuesto, y con razón, que era la lección de la falsa conciencia, del sesgo de clase y la programación ideológica, la lección de los límites estructurales de los valores y actitudes de las clases sociales particulares, o en otras palabras, la relación constitutiva entre la praxis de tales grupos y lo que ellos conceptualizan como valor o deseo y proyectan bajo forma de cultura.

En una confrontación espléndidamente argumentada con el marxismo, el antropólogo Marshall Sahlins ha intentado demostrar que, por su estructura filosófica misma, está encerrado en una visión de la cultura que debe así seguir siendo funcional o instrumental en sentido amplio.[1] Dada la orientación marxiana hacia la lectura o demistificación de las superestructuras en los términos de su base o relaciones de producción, hasta los más refinados análisis marxistas de los

[1] Marshall Sahlins, *Culture and practical reason* (Chicago: University of Chicago Press, 1976).

textos culturales deben necesariamente, según Sahlins, presuponer siempre cierta funcionalidad estructural sobre la cultura: esta última deberá captarse siempre «en último término» (si es que no de manera mucho más inmediata) como el instrumento, consciente o no, de la dominación de clase, la legitimación y la mistificación social. Sahlins no se siente perturbado por la paradoja de que el propio Marx haya reservado sus más brillantes golpes polémicos a la forma clásica que tomaba una teoría instrumental de la cultura en su propia época, a saber el utilitarismo; ni parece tampoco darse cuenta Sahlins de que sus propios blancos —el economicismo, el determinismo tecnológico, la primacía de las fuerzas de producción— son también los que han sido sometidos a vigorosas críticas por toda una multitud de marxismos contemporáneos que los miran como desviaciones del auténtico espíritu marxista. Puede admitirse sin dificultad, no obstante, que lo que él llama la instrumentalización de la cultura es una tentación o tendencia en el interior de todos los marxismos, sin que sea por ello una consecuencia fatal y necesaria.

Antes de presentar una perspectiva en la que este problema particular se convierte en un falso problema, debemos clarificar la turbia posición del sujeto individual dentro de él. Sugerimos en nuestro capítulo inicial que la mayoría de las formas de la crítica contemporánea tienden, como a su ideal, a un modelo de inmanencia: en el nivel teórico que nos preocupa aquí, esto equivale a decir que el ideal fenomenológico —el de una unidad ideal de conciencia o de pensamiento y experiencia o del hecho «objetivo»— sigue dominando el pensamiento moderno incluso allí donde la fenomenología como tal es repudiada explícitamente.[2] Hasta el modelo freudiano del inconsciente, que ha sido ejemplar para nuestra propuesta

[2] En lo que hace a la crítica literaria, muchas veces es más fácil denunciar este espejismo de inmanencia en el nivel de la teoría que resistir a su imperio en el nivel de la exégesis práctica. Un ejemplo instructivo e influyente de esta contradicción se encuentra en la reacción contemporánea contra un «anticuado» «análisis de contenido» lukácsiano (tal como está documentado en el importante coloquio de Cluny llevado a cabo por *La Nouvelle Critique* en abril de 1970 y publicado con el título de *Littérature et idéologies* [hay trad. *Literatura e ideologías*. Madrid: Alberto Corazón (Comunicación), 1972]): la codificación de todo un nuevo método alternativo —que explora la inscripción de la ideología en un conjunto de categorías puramente formales, tales como representación, clausura narrativa, la organización alrededor del sujeto centrado o la ilusión de la presencia— se asocia generalmente con los grupos *Tel Quel* y *Screen*, y también, de una manera diferente, con la obra de Jacques Derrida (v. en particular «Hors livre», en *La dissémination* [París: Seuil, 1972]). El desenmascaramiento de tales categorías y de sus consecuencias ideológicas se lleva entonces a cabo en nombre de unos valores estéticos, psicoanalíticos y morales más nuevos a los que se denomina con los diversos términos de heterogeneidad, diseminación, discontinuidad, esquizofrenia y *écriture*, es decir, en nombre de conceptos explícitamente antiinmanentes (pero también antitrascendentes). Sin embargo, el impulso que hay detrás de la práctica crítica así teorizada es precisamente, muchas veces, un impulso inmanente, que pone entre paréntesis las situaciones históricas en las que los textos son efectivos e insiste en que las posiciones ideológicas pueden identificarse por la identificación de rasgos internos al texto o puramente formales. Semejante enfoque es capaz así de confinar su tarea a textos impresos individuales, y proyecta la visión ahistórica de que los rasgos formales en cuestión llevan siempre y en todas partes la misma carga ideológica. Paradójicamente, entonces, las referencias extrínsecas, «contextuales» o situaciones repudiadas por este sistema resultan ser precisamente lo que le es *heterogéneo*.

de un inconsciente propiamente político aquí, es subvertido en todas partes por la nostalgia neofreudiana de un momento último de *cura*, en el que la dinámica del inconsciente propiamente dicho salga a la luz del día y de la conciencia y se «integre» de alguna manera en una lucidez activa sobre nosotros mismos y las determinaciones de nuestros deseos y nuestro comportamiento. Pero la cura en ese sentido es un mito, como lo es el espejismo equivalente dentro de un análisis ideológico marxista: concretamente, la visión de un momento en que el sujeto individual sería de alguna manera plenamente consciente de su determinación por la clase y podría lograr la cuadratura del círculo del condicionamiento ideológico por la pura lucidez y la toma de pensamiento. Pero en el sistema marxiano, sólo una unidad colectiva —ya sea la de una clase particular, el proletariado, o la de su «órgano de conciencia», el partido revolucionario— puede lograr esa transparencia; el sujeto individual está siempre situado dentro de la totalidad social (y éste el sentido de la insistencia de Althusser en la *permanencia* de la ideología).

Lo que esta imposibilidad de la inmanencia significa en la práctica es que la inversión dialéctica debe implicar siempre un doloroso «descentramiento» de la conciencia del sujeto individual, al que confronta con una determinación (ya sea la del inconsciente freudiano a la del inconsciente político) que tiene que sentirse necesariamente como extrínseca o exterior a la experiencia consciente. Sería un error creer que nadie aprenda realmente a vivir esa «revolución copernicana» ideológica más de lo que el más lúcido sujeto del psicoanálisis logra el hábito de la lucidez y el autoconocimiento; el abordamiento de lo Real es, en el mejor de los casos, adecuado, la retirada de allí hacia tal o cual forma de confort intelectual, perpetua. Pero si esto es así, se sigue que tenemos que poner entre paréntesis la dimensión entera de la crítica de la doctrina marxista de la determinación por el ser social que brota de la exasperación ante esta desagradable reflexividad. En particular, hay que insistir en que el proceso de totalización esbozado en nuestro capítulo inicial no ofrece ninguna salida de este «trabajo y sufrimiento de lo negativo», sino que debe acompañarse necesariamente de eso, si es que el proceso ha de realizarse de manera auténtica.

Una vez asegurado ese inevitable acompañamiento experiencial de la dialéctica, sin embargo, el problema teórico de las alternativas interpretativas a una teoría instrumental o funcional de la cultura puede plantearse de manera más adecuada. Que esas alternativas son concebibles por lo menos en abstracto es cosa que puede demostrarse con las reflexiones seminales de Paul Ricoeur sobre la naturaleza dual del proceso hermenéutico:

> En un polo, la hermenéutica se entiende como la manifestación y restauración de un significado dirigido a mí bajo la forma de un mensaje, una proclamación o, como se dice a veces, un kerygma: según el otro polo, se la entiende como una demistificación, como una reducción de la ilusión... La situación en que se encuentra hoy el lenguaje comprende esta doble posibilidad, esta doble solicitación y urgencia: por un lado, purificar el discurso de sus excrecencias, liquidar los ídolos, ir de la embriaguez a la sobriedad, percatarnos de nuestro estado de pobreza de una vez por todas; por otro lado, utilizar el movimiento más «nihilista», destructivo, iconoclástico, de manera

> que se *deje hablar* a lo que una vez, lo que cada vez, *fue dicho*, cuando el sentido apareció por primera vez, cuando el significado estaba en su mayor plenitud. La hermenéutica me parece animada por esta doble motivación: voluntad de sospecha, voluntad de escucha: vocación de rigor, vocación de obediencia. En nuestros tiempos no hemos acabado de librarnos de los *ídolos* y apenas hemos empezado a escuchar a los *símbolos*[3].

No es necesario subrayar lo que es obvio, a saber los orígenes del pensamiento y las figuras de Ricoeur en la tradición de la exégesis religiosa y el historicismo cristiano. Los límites de la formulación de Ricoeur no son sin embargo específicamente teológicos, sino que son atribuibles a la persistencia de las categorías del sujeto individual: específicamente su concepción del sentido «positivo» como un kerygma o interpelación (retenida en la teoría de la ideología de Althusser[4]) está modelada sobre el acto de comunicación entre sujetos individuales y no puede por consiguiente apropiarse como tal para una visión del sentido como proceso colectivo.

En lo que se refiere al marco religioso de la descripción de Ricoeur, he dado por supuesto a lo largo de la presente obra lo que en otros lugares he sugerido explícitamente: que toda comparación del marxismo con la religión es una vía de doble sentido, en la que el primero no queda necesariamente desacreditado por su asociación con la segunda. Por el contrario, semejante comparación puede funcionar también para el historicismo cristiano y el «concepto» de providencia, pero también los sistemas preteológicos de la magia primitiva— como esbozos anticipatorios del materialismo histórico dentro de las formaciones sociales precapitalistas en las que el pensamiento científico inaccesible como tal. La noción del propio Marx del llamado modo asiático de producción (o «despotismo oriental») y el locus mismo de tal reinterpretación de las categorías religiosas, como veremos más adelante.

Entre tanto, no debemos dejar que la forma históricamente original de la dialéctica negativa en el marxismo —ya se conciba la ideología como mera «falsa conciencia», o más comprensivamente como limitación estructural— ensombrezca la presencia en la tradición marxiana de toda una serie de equivalentes de la doctrina de Ricoeur del sentido o hermenéutica. El ideal de esperanza o de impulso utópico de Ernst Bloch; la noción de Mijail Bajtín de lo dialógico como ruptura del texto unidimensional del relato burgués, como dispersión carnavalesca del orden hegemónico de una cultura dominante; la concepción de la Escuela de Francfort de la memoria fuerte como el rastro de la gratificación, del poder revolucionario de esa *promesse de bonheur* inscrita del modo más inmediato en el texto estético: todas estas formulaciones apuntan a una variedad de opciones para articular una versión propiamente marxiana del sentido más allá de lo puramente ideológico.

---

[3] Paul Ricoeur, *Freud and philosophy*, trad. ingl. de D. Savage (New Haven: Yale, 1970), p. 27.

[4] V. Louis Althusser, «Ideological state apparatuses», in *Lenin and philosophy*, trad. ingl. de Ben Brewster (Nueva York: Monthly Review, 1971), pp. 170-177

Pero hemos sugerido también, en nuestro comentario al sistema de Northrop Frye en el capítulo 1, que incluso dentro de un marco ostensiblemente religioso tales opciones diversas pueden medirse contra el cartabón del sistema medieval de los cuatro niveles, que nos ayudó a distinguir la resonancia del nivel «moral» —el del alma individual, o de la utopía libidinal del cuerpo individual— de ese nivel último y lógicamente anterior llamado tradicionalmente nivel «anagógico», en el que incluso visiones individuales como la transfiguración utópica se reescriben en los términos de lo colectivo, del destino de la raza humana. Semejante distinción nos permite distinguir la prioridad, dentro de la tradición marxista, de una «hermenéutica positiva» basada en la clase social, frente a las que siguen limitadas por las categorías anarquistas del sujeto individual y la experiencia individual. El concepto de clase es pues el espacio donde, en todo caso, una versión marxiana de la hermenéutica del sentido, de alguna concepción no-instrumental de la cultura, puede ponerse a prueba, particularmente en la medida en que es de este mismo concepto de la clase social de donde deriva también la forma más fuerte de una «hermenéutica negativa» marxista: la del carácter y funcionalidad de clase de la ideología como tal.

Semejante demostración podría escenificarse bajo una inversión del gran *dictum* de Walter Benjamin de que «no hay ningún documento de la civilización que no sea al mismo tiempo un documento de la barbarie», y trataría de argumentar la proposición de que lo efectivamente ideológico es también, al mismo tiempo, necesariamente utópico. Lo que es lógicamente paradójico en semejante proposición puede entenderse, si no «resolverse» considerando los límites conceptuales impuestos a nuestro pensamiento y nuestro lenguaje por unas categorías que hemos tenido sobrada ocasión de desenmascarar en las páginas precedentes, a saber los del código ético del bien y el mal, en el que hasta nuestra propia terminología de «positivo» y «negativo» queda inevitablemente encarcelada. Hemos sugerido que la vocación de la dialéctica consiste en la trascendencia de esta oposición hacia una lógica colectiva «más allá del bien y del mal», a la vez que anotábamos que el lenguaje de los clásicos del pensamiento dialéctico no ha logrado históricamente superar esta oposición, que sólo puede neutralizar mediante el juego reflexivo a través de esas categorías. Ni es tampoco particularmente sorprendente, si consideramos al pensamiento dialéctico como la anticipación de la lógica de una colectividad que todavía no ha llegado al ser. En este sentido, proyectar un imperativo del pensamiento en el que lo ideológico se capte como lo mismo, en cierto modo, que lo utópico, y lo utópico como lo mismo que los ideológico, es formular una interrogante a la que una dialéctica colectiva es la única respuesta concebible.

Sin embargo, en un nivel más bajo y práctico de análisis cultural, esta proposición es tal vez menos paradójica en sus consecuencias y puede tal vez argumentarse inicialmente en los términos de una teoría manipuladora de la cultura. Tales teorías, que son más fuertes en terrenos como el estudio de los medios de comunicación de masas y la cultura de masas en la sociedad contemporánea, tienen que apoyarse, en caso contrario, en la noción peculiarmente inconvincente de la psicología del espectador como material inerte y pasivo sobre

el que opera la operación manipuladora. Pero no se necesita mucha reflexión para ver que tiene que estar implicado aquí un proceso de intercambio compensatorio, en el que el espectador hasta entonces manipulado recibe gratificaciones específicas a cambio de su consentimiento a la pasividad. En otras palabras, si la función ideológica de la cultura de masas se entiende como un proceso por el cual unos impulsos protopolíticos o que de otro modo serían peligrosos se «administran» y disuelven, se recanalizan y se les ofrecen objetos espurios, entonces debe teorizarse también algún paso preliminar en el cual esos mismos impulsos —la materia prima sobre la que trabaja el proceso— se despiertan inicialmente dentro del texto mismo que trata de inmovilizarlos. Si la función del texto de cultura de masas se considera a la vez como la producción de la falsa conciencia y la reafirmación simbólica de tal o cual estrategia legitimadora, incluso este proceso es imposible de captar como un proceso de pura violencia (la teoría de la hegemonía se distingue explícitamente del control por la fuerza bruta) ni como un proceso que inscribe las actitudes apropiadas sobre una tabula rasa, sino que debe implicar necesariamente una compleja estrategia de persuasión retórica donde se ofrecen incentivos sustanciales para la adhesión ideológica. Diremos que tales incentivos, así como los impulsos que han de manejarse por medio del texto de cultura de masas, son necesariamente de naturaleza utópica. La luminosa recuperación que hizo Ernst Bloch de los impulsos utópicos que operan en las consignas publicitarias, el más degradado de todos los textos culturales —visiones de la vida exterior, del cuerpo transfigurado, de la gratificación sexual sobrenatural— pueden servir como modelo para un análisis de la dependencia de las formas más crudas de manipulación respecto de las más viejas añoranzas utópicas de la humanidad.[5] En cuanto a la influyente denuncia por Adorno-Horkheimer de la «industria cultural», esa misma hermenéutica utópica —implícita asimismo en su sistema— está oscurecida en su *Dialéctica de la Ilustración* por un combativo compromiso con la alta cultura; sin embargo, no se ha observado suficientemente que ha quedado desplazada al capítulo siguiente de esa obra,[6] donde se emprende un análisis similar pero todavía más difícil en el que la más fea de las pasiones humanas, el antisemitismo, se muestra como profundamente utópico por su carácter, como una forma de envidia cultural que es al mismo tiempo un reconocimiento reprimido del impulso utópico.

Con todo, semejantes análisis, por sugestivos que sean metodológicamente, no van bastante lejos en la línea propuesta más arriba. En particular, dependen de una separación inicial entre medios y fines —entre la gratificación utópica y la manipulación ideológica— que bien puede servir de prueba de lo contrario de lo que había de demostrarse, y podría invocarse para negar la identidad profunda entre estas dos dimensiones del texto cultural. Es posible en efecto que tal separación brote objetivamente de la estructura peculiar de los textos mismos de

[5] Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung* (Frankfurt: Suhrkamp, 1959), pp. 295-409. [Trad. *El principio de esperanza*. Madrid: Aguilar, 1977].

[6] Max Horkheimer & Theodor W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment*, trad. ingl. de J. Cumming (New York: Herder & Herder, 1972), pp. 168-208.

la cultura de masas; y que la cultura «orgánica» de las viejas sociedades lo mismo que como la «alta» cultura de nuestros días,[7] sea de esperarse que encarne esa identidad de una forma bastante diferente.

Tenemos que volver por consiguiente a la forma «fuerte» del problema, y los términos de clase en los que lo planteamos al principio. Su formulación marxista tradicional sería entonces como sigue: ¿cómo es posible que un texto cultural que cumple una función demostrablemente ideológica, como obra hegemónica cuyas categorías formales así como su contenido aseguran la legitimación de tal o cual forma de dominación de clase —cómo es posible que tal texto encarne un impulso propiamente utópico, o haga eco a un valor universal incongruente con los límites estrechos del privilegio de clase que informa su vocación ideológica más inmediata? El dilema queda intensificado cuando renunciamos, como acabamos de hacerlo, a la solución de un coexistencia de diferentes funciones, como cuando por ejemplo se sugiere que la grandeza de un escritor dado puede separarse de sus opiniones deplorables y se realiza a pesar de ellas o incluso contra ellas. Semejante separación sólo es posible para una visión del mundo —el liberalismo— en la que lo político y lo ideológico son meros anexos secundarios o «públicos» del contenido de una vida real «privada», que es la única que es auténtica y genuina. No es posible para ninguna visión del mundo —ya sea conservadora, o radical y revolucionaria— que tome en serio la política.

Sólo puede haber, a mi entender, una «solución» congruente al problema planteado así: es la proposición de que *toda* conciencia de clase —o en otras palabras, toda ideología en el sentido más fuerte, incluyendo las formas más exclusivas de conciencia de clase dirigente tanto como la de clases opositoras u oprimidas— es por su naturaleza misma utópica. Esta proposición descansa en un análisis específico de la dinámica de la conciencia de clase que sólo podremos resumir brevemente aquí,[8] y cuya idea informadora capta la emergencia de la conciencia de clase como tal (lo que en lenguaje hegeliano se llama a veces la emergencia de la clase-para-sí, en cuanto opuesta a la clase-en-sí, meramente potencial de la posición de un grupo social dentro de la estructura económica) como resultado de la lucha entre grupos o clases. Según este análisis, el momento previo de la conciencia de clase es el de las clases oprimidas (cuya identidad

[7] En «Reification and Utopia in mass culture» (*Social Text*, núm. 1 [1979], pp. 130-148), sugiero sin embargo que es muy posible que sea más adecuado estudiar la «alta cultura contemporánea (es decir el modernismo) como parte de una unidad cultural más amplia en la que la cultura de masas se presenta como su contrapolo dialéctico inseparable».

[8] V. *Marxism and form*, pp. 376-390; y las reflexiones correlativas en «Class and allegory in contemporary mass culture: *Dog day afternoon* as a political film», *College English*, vol. 38, Nº 7 (marzo 1977), reimpreso en *Screen Education*, Nº 30 (primavera 1979). Estas formulaciones se alimentan de Ralf Dahrendorf, *Class and class conflict in industrial society* (Palo Alto: Stanford University Press, 1959), pp. 280-289; de E. P. Thompson, *The making of the English working classes* (Nueva York: Vintage, 1966), Preface (pero v. t. su «Eighteenth Century English society: Class struggle without class?», *Social History*, 3 [mayo 1978]; y de *The poverty of theory* [Londres: Merlin, 1979], pp. 298 ss.); y finalmente de Jean-Paul Sartre, *Critique de la raison dialectique*, trad. ingl. de A. Sheridan-Smith (Londres: New Left Books, 1976), especialmente pp. 363-404, sobre el «grupo fusionado».

estructural —ya se trate de campesinos, esclavos, siervos o de un genuino proletariado— deriva evidentemente del modo de producción). En semejante visión, los que tienen que trabajar y producir el valor excedente para los demás captarán necesariamente su propia solidaridad —inicialmente en la forma inarticulada de la rabia, la desesperación, el sentimiento de víctimas, la opresión por un enemigo común— *antes* de que la clase dominante o gobernante tenga ningún incentivo particular para hacer lo mismo. En efecto, es la mirada de esa sorda resistencia, y el sentido de los peligros políticos nacientes de tal unificación potencial de la población trabajadora, lo que genera la imagen especular de la solidaridad de clase entre los grupos gobernantes (o los dueños de los medios de producción). Esto sugiere, para utilizar otra fórmula hegeliana, que la *verdad* de la conciencia de clase dirigente (es decir de la ideología y la producción cultural hegemónicas) debe buscarse en la conciencia de clase obrera. Sugiere también, más fuertemente aún, que el indicio de toda conciencia de clase debe buscarse no en el «contenido» o motivos ideológicos de esta última, sino ante todo y sobre todo en el sentimiento naciente de solidaridad con otros miembros de un grupo o clase particular, ya sea que éstos sean casualmente nuestros compañeros en la posesión de la tierra, los que gozan de privilegios estructurales ligados con los nuestros, o, por el contrario, compañeros de trabajo productores, esclavos, siervos o campesinos. Sólo una política ética, ligada a esas categorías éticas que hemos tenido a menudo ocasión de criticar y de desconstruir en las páginas precedentes, sentirá la necesidad de «probar» que una de esas formas de conciencia de clase es buena o positiva y la otra reprensible o malvada: con el argumento, por ejemplo, de que la conciencia de clase obrera es potencialmente más universal que la conciencia de la clase dirigente, o de que esta última está ligada esencialmente a la violencia y la represión. Es innecesario argumentar esas proposiciones bastantes correctas; el compromiso ideológico no es ante todo y sobre todo cuestión de elección moral sino de toma de partido en una lucha entre grupos combatientes. En una vida social fragmentada —es decir esencialmente en todas las sociedades de clases—, el impulso político de la lucha de todos los grupos unos contra otros nunca puede ser inmediatamente universal, sino que debe siempre necesariamente enfocarse sobre el enemigo de clase. Incluso en la sociedad preclasista (lo que suele llamarse la sociedad tribal o segmentaria, o en la tradición marxista el comunismo primitivo), la conciencia colectiva está organizada de manera similar en torno a la percepción de lo que amenaza a la sobrevivencia del grupo: en efecto, la más vigorosa visión contemporánea del «comunismo primitivo», la descripción que hace Colin Turnbull de la sociedad pigmea,[9] sugiere que la cultura de la sociedad prepolítica se organiza alrededor de la amenaza exterior de lo no-humano o de la naturaleza, bajo la forma de la selva tropical, concebido como el espíritu que se cierne por encima del mundo.

El análisis precedente nos autoriza a concluir que toda conciencia de clase, del tipo que sea, es utópica en la medida en que expresa la unidad de una

[9] Colin Turnbull, *The forest people* (New York: Simon and Schuster, 1962).

colectividad; pero hay que añadir que esta proposición es alegórica. La colectividad lograda o grupo orgánico de la clase que sea —opresores igual que oprimidos— es utópico no en sí misma, sino tan sólo en la medida en que todas esas colectividades son a su vez *figuras* de la vida colectiva concreta última de una sociedad utópica lograda o sociedad sin clases. Ahora estamos mejor situados para entender cómo incluso la cultura y la ideología hegemónicas o de la clase dirigente son utópicas, no a pesar de su función instrumental de asegurar y perpetuar el privilegio y el poder de clase, sino precisamente porque esa función es también en sí misma y por sí misma la afirmación de la solidaridad colectiva.

Una visión tal dicta una perspectiva ampliada para cualquier análisis marxista de la cultura, que ya no puede contentarse con su vocación demistificadora de desenmascarar y demostrar las maneras en que un artefacto cultural cumple una misión ideológica específica al legitimar una estructura de poder dada y al generar formas específicas de falsa conciencia (o ideología en sentido estrecho). No debe dejar de practicar esa función hermenéutica esencialmente negativa (y el marxismo es virtualmente el único método crítico actual que la asume), pero debe intentar también, a través y más allá de esa demostración de la función instrumental de un objeto cultural dado, proyectar su fuerza simultáneamente utópica como la afirmación simbólica de una forma de unidad colectiva histórica y de clase específica.[10] Es ésta una perspectiva unificada y no la yuxtaposición de dos opciones o alternativas analíticas: ninguna es satisfactoria en sí misma. La «hermenéutica negativa» marxiana, en efecto, practicada aisladamente, justifica plenamente las quejas de Sahlin sobre la naturaleza «mecánica» o puramente instrumental de ciertos análisis culturales marxistas; mientras que la «hermenéutica positiva» o utópica, practicada en un aislamiento similar, como sucede en la doctrina de Frye de los orígenes colectivos del arte, se abandona a lo religioso o lo teológico, la edificación de lo moralista, y no está informada por un sentido de la dinámica de clases de la vida social y de la producción cultural.

A esta propuesta pueden hacerse muchas objeciones significativas. Se observará, entre otras cosas, que equivale a generalizar a la producción cultural en su conjunto la teoría de la religión de Durkheim; y que, si esta observación es correcta —y creo que lo es—, deben plantearse serias reservas, tanto desde una posición marxista como también, tal como lo veremos pronto, desde una posición postestructuralista, en cuanto a la «adaptación» de lo que es esencialmente una filosofía social burguesa y conservadora.

---

[10] Que esto no es una cuestión meramente teórica o de crítica literaria es cosa que puede demostrarse por el renovado interés en la naturaleza y dinámica del fascismo y la urgencia de captar este fenómeno de una manera más adecuada que como mera «falsa conciencia» epifenoménica de cierto momento del capitalismo monopolista. Tales tentativas, muchas de ellas basadas en el Reich y que tratan de medir la «carga libidinal» de las masas en el fascismo, constituyen la tentativa, en nuestra terminología actual, de completar un análisis «ideológico» del fascismo por medio de un análisis que identifica su fuerza y sus fuentes «utópicas». V. por ej. Jean-Pierre Faye, *Langages totalitaires* (París: Hermann, 1972); María Antonietta Macciochi, comp., *Éléments pour une analyse du fascisme*, 2 vols. (París: 10/18, 1976); así como Ernst Bloch, *Erbschaft dieser Zeit* (1935; Frankfurt: Suhrkamp, 1973).

El sistema de Durkheim —en el que convergen cierto número de corrientes, desde Rousseau hasta Hegel y Feuerbach— mira a la religión como la afirmación simbólica de la unidad de una tribu, colectividad o incluso formación social dadas;[11] la religión es pues en la sociología durkheimiana la contraparte arcaica o utópica del análisis por este último de la disolución social y la *anomia* en la sociedad moderna. Desarrollada en los años emergentes de la Tercera República, amenazada entonces en sus instituciones seculares a la vez por la Derecha y por la agitación obrera, la teoría de Durkheim es claramente conservadora; como otras formas de positivismo, trata de proyectar una defensa funcional del estado parlamentario burgués. En efecto, teorizar la religión como un impulso «eterno» por el cual las divisiones sociales quedan suspendidas o superadas, proponer unas prácticas religiosas y rituales como una manera simbólica de afirmar la unidad social en una sociedad que está objetivamente dividida en clases, es claramente una operación ideológica y una tentativa de conjurar tales divisiones gracias a un llamado a algún principio más alto (e imaginario) de unidad colectiva y social. Insistir en el carácter puramente *simbólico* de semejante unificación es sin embargo colocar esta teoría en una perspectiva en la que las prácticas religiosas y la producción cultural —la nostalgia de lo colectivo y lo utópico— se ponen al servicio de fines ideológicos.

Debemos preguntarnos sin embargo si incluso una teoría como la de Durkheim puede decirse que elude la crítica de Marshall Sahlin a las concepciones instrumentales de la cultura tal como la hemos esbozado al comienzo de este capítulo. En otras palabras, parecería que persiste una visión instrumental o funcional de la cultura y de la religión incluso aquí, puesto que la afirmación simbólica de la unidad de la sociedad se entiende como desempeñando un papel vital en la salud, la sobrevivencia y la reproducción de la formación social en cuestión. De hecho, muy pocos sistemas estéticos propiamente dichos —aparte de los de inspiración religiosa— han podido prescindir de alguna hipótesis en cuanto a la funcionalidad social última del arte; sólo la gran visión de Heidegger de la obra de arte como la ojeada momentánea del Ser mismo nos viene a las mientes como modelo puramente secular y no funcional de la cultura; y hasta en el caso de Heidegger es posible sin duda una lectura teológica de los textos últimos, como también una lectura política y social en la que la *polis* (el templo) y la comunidad campesina (el par de zapatos campesinos y la «Feldweg») se invocan al servicio de una celebración esencialmente protofascista del orden social.[12]

Yo alegaría que el problema de una concepción funcional o instrumental de la cultura queda básicamente trascendido y anulado en la perspectiva utópica que es la nuestra aquí. En una sociedad sin clases, la concepción de Rousseau del festival como el momento en que la sociedad se celebra a sí misma y su propia unidad, la concepción análoga de Durkheim de la «función» unificadora de la religión, y

[11] Émile Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse* (París: PUF, 1968), pp. 593-638.

[12] Sobre la relación de Heidegger con el nazismo, v. M. A. Palmer, comp., *Les écrits politiques de Heidegger* (París: L'Herne, 1968).

nuestro propio punto de vista de la cultura como expresión de un impulso propiamente utópico o colectivo dejan de ser bajamente funcionales o instrumentales en el sentido de Sahlin. Esto equivale a decir, si se quiere, que la visión de la religión de Durkheim (que hemos expandido hasta incluir la actividad cultural en general) como afirmación simbólica de las relaciones humanas, junto con la concepción de Heidegger de la obra de arte como actualización simbólica de la relación de los seres humanos con lo no-humano, con la Naturaleza y el Ser, son en esta sociedad falsas e ideológicas; pero conocerán su verdad y volverán en sí al final de lo que Marx llama la prehistoria. En ese momento pues el problema de la oposición de lo ideológico a lo utópico, o de lo funcional-instrumental a lo colectivo, se habrá convertido en un falso problema.

En la problemática del postestructuralismo, sin embargo, las formulaciones durkheimianas deben ser objeto de una crítica bastante diferente, en su recurso a las categorías del sujeto individual.[13] Está claro, en efecto, que no sólo la noción de Durkheim de la «conciencia» colectiva, sino también la noción de la «conciencia de clase», tal como aparece centralmente en cierta tradición marxista, descansa en una asimilación poco rigurosa y figurativa de la conciencia del sujeto individual con la dinámica de grupos. La crítica althusseriana y postestructuralista a esta y otras versiones de la noción de un «sujeto de la historia» puede aceptarse de inmediato. Sin embargo, las alternativas presentadas por los althusserianos —la noción del sujeto individual o de la clase social como un «efecto de estructura», o la de las clases como los *Träger* o *bearers* de un conjunto de estructuras[14] (abstracción conceptual análoga a la noción de Greimas del *actante* de la narración en cuanto opuesto a las categorías de superficie del «personaje» narrativo)— tienen una función crítica puramente negativa o de segundo grado, y no ofrecen ninguna nueva categoría conceptual. Lo que falta aquí —y es una de las tareas más urgentes para la teoría marxista en nuestros días— es toda una nueva lógica de la dinámica colectiva, con categorías que eludan el tinte de una mera aplicación de términos tomados de la experiencia individual (en este sentido, incluso el concepto de praxis sigue siendo sospechoso). Se han hecho en este terreno sugestivos trabajos; pienso, por ejemplo, en la maquinaria tal vez insatisfactoria en último término pero todavía no discutida en gran parte de la *Critique de la raison dialectique* de Sartre.[15] Pero el problema rara vez se ha enfocado de manera adecuada. Mientras no se complete esa tarea, parece posible seguir utilizando el vocabulario durkheimiano o lukácsiano de la conciencia colectiva o del sujeto de la historia «bajo tachadura», a condición de que entendamos que todo comentario

[13] Este es el momento de restaurar la frase condenatoria estratégicamente omitida en el pasaje de Durkheim que sirve de epígrafe a la presente obra: «Sólo un sujeto que incluya a todos los sujetos individuales sería capaz de abarcar semejante objeto [la sociedad como totalidad]» *(Formes élémentaires*, p. 630).

[14] V. por ej. Nicos Poulantzas, *Political power and social classes*, trad. ingl. de T. O'Hagan (Londres: New Left Books, 1973), p. 62.

[15] Se encontrará un comentario preliminar más sustancioso de esa maquinaria en *Marxism and form*, especialmente pp. 244-257.

de este tipo se refiere, no a los conceptos designados por tales términos, sino al objeto hasta ahora no teorizado —lo colectivo— al que aluden imperfectamente.

En cuanto a la idea de que la problemática durkheimiana es ajena al marxismo, debería observarse que en la propia obra madura de Marx existe un equivalente de la noción de religión de Durkheim, a saber la concepción bastante hegeliana del modo asiático de producción formulada en los *Grundisse*:

> En la mayoría de las formas territoriales *asiáticas*, la *unidad comprensiva* que se encuentra por encima de todas esas pequeñas comunidades aparece como el más alto *propietario* o como el *único* propietario... Debido a que la *unidad* es el propietario real y la presuposición real de la propiedad comunal... la relación del individuo con las condiciones *naturales* del trabajo y de la reproducción... aparece mediatizada para él a través de una cesión hecha por la unidad total —una unidad que se realiza en la forma del déspota, el padre de muchas comunidades— al individuo, a través de la mediación de la comuna particular[16].

Es evidente que en semejante concepción de la unidad social expresada en el «cuerpo del déspota», el problema de la función ideológica de la religión debe plantearse de manera más urgente que en cualquier otro nexo de la teoría marxiana de los modos de producción, y de una manera mucho más concreta e histórica que en la teoría ahistórica de la religión de Durkheim. La literatura sobre este concepto muy discutido pero propiamente marxiano es enorme;[17] y las críticas contemporáneas más consecuentes a Durkheim desde un punto de vista marxista se han contado también entre las que se han preocupado de tachar el «seudoconcepto» del modo asiático de producción de la problemática marxista y la tradición marxista.[18] Pero tal vez hemos dicho ya bastante para mostrar que el

[16] Karl Marx, *Grundisse*, trad. ingl. de Martin Nicolaus (Harmondsworth: Penguin, 1973), pp. 472-473. Un esfuerzo inaugural por reescribir el concepto de «despotismo oriental» en los términos de una producción cultural que fuera específica de él puede encontrarse en Gilles Deleuze y Félix Guattari, *El anti-Edipo*, trad. ingl. de Robert Hurley, Mark Seem y Helen R. Lane: *Anti-Oedipus* (Nueva York: Viking, 1977), pp. 192-222 (la sección sobre la «barbarie» del cap. 3, «Salvaje, bárbaro y civilizado»). Maurice Godelier ha sido el más coherente en la extensión de este concepto al estudio de la sociedad primitiva (en *Horizon: trajets marxistes en anthropologie* [París: Maspéro, 1973]), extensión que ha suscitado buena cantidad de crítica teórica del tipo que se encuentra en la nota 17 más abajo. Las fantasías culturales que se agolpan alrededor de la noción de «despotismo oriental» en el inconsciente político parecerían corresponder a ese momento ya arcaico de un «imperio mundial» desplazado por la nueva organización de un sistema mundial propiamente capitalista (v. Immanuel Wallerstein, *The modern world system* [Nueva York: Academic, 1974], especialmente pp. 16-18, 32-33, 60-62).

[17] V. en particular Jean Chesneaux, comp., *Sur le «mode de production asiatique»* (París: Éditions Sociales, 1969); Perry Anderson, «The 'Asiatic mode of production'», en *Lineages of the absolute state* (Londres: New Left Books, 1974), pp. 462-549; y Barry Hindess & Paul Hirst, *Pre-capitalist modes of production* (Londres: Routledge & Kegan Paul, 1975), cap. 4. (El segundo y tercero de estos títulos desarrollan vigorosas críticas del concepto.)

[18] Hablando de una visión análoga de la religión en la antropología marxista contemporánea, Hindess y Hirst observan: «Meilassoux interpreta claramente la caza colectiva como la puesta en acto de la función de un ritual colectivo que sirve para reforzar los sentimientos colectivos. Tales posiciones pueden tener un lugar dentro de una problemática durkheimiana de las formas del ritual y la cohesión social, pero no tienen nada que ver con el marxismo» (Hindess & Hirst, *Pre-capitalist modes*, p. 55). Se siente uno tentado a añadir: ¡si es así, tanto peor para el marxismo!

problema de la actualización simbólica de una unidad colectiva está inscrito dentro de esta problemática por el propio Marx en este punto, sea cual sea la solución que se le encuentre en último término.

Tal es pues el marco general en el que quisiera argumentar la proposición metodológica esbozada aquí: que una hermenéutica negativa marxista, una práctica marxista del análisis ideológico propiamente dicho, debe ejercerse, en el trabajo práctico de leer e interpretar, *simultáneamente* con una hermenéutica positiva marxista, o un desciframiento de los impulsos utópicos de esos mismos textos culturales todavía ideológicos. Si las resonancias mannheimianas de esta perspectiva dual —ideología y utopía— siguen siendo bastante activas para presentar un ruido comunicacional y una interferencia conceptual, entonces pueden proponerse formulaciones alternativas, en las que un análisis *instrumental* se coordine con una lectura de la cultura *colectiva-asociacional* o *comunal,* o en la que un método *funcional* para describir los textos culturales se articule con un método *anticipatorio.*

No quisiera concluir sin embargo sin observar que las cuestiones y dilemas a los que trata de dirigirse semejante propuesta transcienden en gran medida el campo limitado de la crítica literaria o incluso cultural. Titubea uno en defender la posición privilegiada de la crítica cultural de una manera autoconveniente. Con todo, es un hecho histórico que la revolución «estructuralista» o textual —tal como ha transformado, principalmente a través del althusserismo, toda una gama de otras disciplinas, desde la ciencia política, hasta la antropología y desde la economía hasta los estudios legales y jurídicos— toma como modelo una clase de desciframiento en que la crítica literaria y textual es en varios sentidos la forma fuerte. Esta «revolución», esencialmente antiempiricista, mete la cuña del concepto de «texto» entre las disciplinas tradicionales extrapolando la noción de «discurso» o «escritura» hasta objetos considerados anteriormente como «realidades» u objetos del mundo real, tales como los diversos niveles o instancias de una formación social: el poder político, la clase social, las instituciones y los acontecimientos mismos. Cuando se le utiliza adecuadamente, el concepto de «texto» no «reduce», como en la variedad cultivada de la práctica semiótica de hoy, esas realidades a pequeños y manejables documentos escritos de tal o cual clase, sino que más bien nos libera del objeto empírico —ya sea la institución, el acontecimiento o la obra individual— desplazando nuestra atención hacia su *constitución* como objeto y su *relación* con los otros objetos así constituidos.

Los problemas específicos a que se dirige la interpretación literaria y cultural hoy en día es pues de esperarse que presenten sugestivas analogías con los problemas metodológicos de las otras ciencias sociales (teniendo entendido que para el marxismo el análisis literario y cultural *es* una ciencia social). Yo iría todavía más lejos y sugeriría que la solución esbozada en esta conclusión a esos dilemas específicamente culturales tiene bastante pertinencia en otros terrenos, donde de hecho unas soluciones análogas están por todas partes en el orden del día. Ilustraré estas analogías con una breve referencia a tres de esos terrenos, a saber el problema del estado, la constitución de unos estudios legales radicales y

la cuestión nacional. Hemos rozado ya antes el primero, en el que la ciencia política contemporánea, particularmente la obra de Nicos Poulantzas,[19] ha intentado liberar el estudio del estado y del poder del estado de la vieja visión marxiana en la que el estado es poco más que un instrumento o vehículo de la dominación de clase. Tal reducción tradicional de lo político corresponde bastante claramente a lo que hemos descrito más arriba como la visión instrumental-funcional de la ideología. Contra esta tradición, Poulantzas presenta una visión del estado como terreno semiautónomo, que no es el vehículo de ninguna clase particular sino más bien un espacio de la lucha de clases en general. Semejante visión tiene consecuencias políticas evidentes, y refleja la inmensa expansión del sector público en las sociedades modernas, así como la dinámica de las fuerzas no hegemónicas tales como los grupos de presión de la gente desempleada o marginalizada y la obra más militante de los sindicatos del sector público. Esta visión del estado o del sector público como colectividad por derecho propio corresponde evidentemente a lo que hemos llamado la lectura o desciframiento utópico del «texto» del estado.

En los estudios legales radicales, así como en las áreas con ellos relacionadas del estudio de líneas políticas públicas tales como la salud y el alojamiento, el problema del «texto» es todavía más vívido. En el terreno de lo jurídico tal como la izquierda lo concibe hoy, hay una antítesis abierta entre una escuela basada en la interpretación ideológica —que trata de desenmascarar la ley existente como instrumento de la dominación de clase— y otra que trabaja con una perspectiva utópica —y que por el contrario mira su tarea como la concepción y proyección de una forma radicalmente nueva de una legalidad propiamente socialista que no puede alcanzarse dentro de las instituciones existentes, o que es en ellas meramente «emergente». Aquí también la coordinación de lo ideológico con lo utópico parecería pues presentar una urgencia teórica que va acompañada de consecuencias políticas y estratégicas muy reales.

Finalmente, tomaré el libro precursor de Tom Nairn sobre la cuestión nacional, *The break-up of Britain*, como ejemplo de una solución teórica análoga a la propuesta aquí en un terreno que sigue siendo uno de los fundamentales en la política mundial contemporánea pero sobre el que Nairn observa con razón que se presenta como «el gran fracaso histórico del marxismo», bloqueado precisamente por una práctica de la hermenéutica negativa marxiana para la cual la cuestión nacional es un mero epifenómeno ideológico de lo económico. «La tarea de una teoría del nacionalismo... debe ser abarcar ambos extremos del dilema. Debe ser mirar el fenómeno como un todo, de una manera que se alce por encima de esos lados 'positivo' y 'negativo'... [Tales] distinciones no implican la existencia de dos tipos de nacionalismo, uno saludable y el otro mórbido. La cuestión es que, como lo mostrará el análisis comparativo más elemental, todo nacionalismo es a la vez saludable y mórbido. Tanto el progreso como la

[19] P. ej. *Political power and social classes*, cap. 4, «The relative autonomy of the capital state».

regresión están inscritos en su código genético desde el comienzo»[20]. Tampoco es esta insistencia en el carácter simultáneamente ideológico y utópico del fenómeno nacional una cuestión meramente teórica. Por el contrario, cada vez está más claro en el mundo de hoy (si es que alguna vez fue dudoso) que una izquierda que no pueda percibir el inmenso atractivo utópico del nacionalismo (como tampoco el de la religión o el del fascismo) difícilmente puede esperar «reapropiarse» esas energías colectivas y tiene que condenarse efectivamente a la impotencia política.

Pero en este punto debemos restaurar la identificación que hace Benjamin de la cultura y la barbarie en su propia secuencia, como la afirmación no solamente de la dimensión utópica de los textos ideológicos, sino también y sobre todo de la dimensión ideológica de toda alta cultura. Así, una hermenéutica marxista —el desciframiento por el materialismo histórico de los monumentos culturales y rastros del pasado— tiene que ponerse a mano con la certidumbre de que todas las obras de la historia de clases tal como han sobrevivido y se han transmitido para poblar los diversos museos, cánones y «tradiciones» de nuestra propia época, son todas de una manera o de otra profundamente ideológicas, han tenido todas un interés creado y una relación funcional con formaciones sociales basadas en la violencia y la explotación; y finalmente que la restauración del sentido de los más grandes monumentos culturales no puede separarse de una evaluación apasionada y parcial de todo lo que es opresivo en ellas y que conoce la complicidad con el privilegio y la dominación de clase, teñido de la culpa no sólo de la cultura en particular sino de la Historia misma como una larga pesadilla.

Sin embargo, la consigna de Benjamin es dura de tragar, y no sólo para los críticos liberales y afables del arte y la literatura, para quienes expresa el retorno de realidades de clase y el doloroso recuerdo del lado oculto oscuro de las obras maestras del canon aparentemente más inocentes y «exaltadoras de la vida». También para cierto radicalismo la formulación de Benjamin se presenta como una reconvención y una advertencia contra la fácil reapropiación de los clásicos como expresiones humanistas de tal o cual fuerza históricamente «progresista». Se presenta finalmente como un correctivo adecuado a la doctrina del inconsciente político que se ha desarrollado en estas páginas, reafirmando el poder intacto de la distorsión ideológica que persiste incluso dentro del sentido utópico restaurado de los artefactos culturales, y recordándonos que dentro del poder simbólico del arte y de la cultura la voluntad de dominio persevera intacta. Sólo a ese precio —el del reconocimiento simultáneo de las funciones ideológica y utópica del texto artístico— puede esperar un estudio cultural marxista desempeñar su papel en la praxis política, que sigue siendo, por supuesto, toda la preocupación del marxismo.

---

[20] Tom Nairn, *The break-up of Britain* (Londres: New Left Books, 1977), pp. 332, 347-348.

INDICE